UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
140692
17/11/16

LES

MÉTHODES ARCHÉOLOGIQUES

Après les longs tâtonnements de l'enfance, l'archéologie arrive enfin de notre temps à la maturité. Je n'en veux pour preuves que les nombreux travaux, de date récente, qui ont pour objet d'en fixer la grammaire et d'en définir les principes ; les dernières discussions dans les congrès, bornés jadis à des points de science, et maintenant consacrés aussi aux règles à suivre dans les recherches ; les lois nouvelles qui réglementent les investigations et s'opposent aux entreprises clandestines ; enfin les grands bilans rétrospectifs qui résument tous les progrès accomplis[1]. Une infirmité de notre nature veut que toute partie du savoir humain soit d'abord livrée aux enquêtes incertaines ; lorsque des résultats importants sont acquis, et seulement alors, la méthode se constitue. Voici que de toutes parts, pour l'archéologie, on travaille à en arrêter les grandes lignes et à en divulguer les secrets. Nous nous proposons de rapporter ici l'essentiel de ces controverses et des solutions ébauchées.

*
* *

Le résumé le plus utile aux profanes, clair autant qu'agréable, a été donné par M. Salomon Reinach[2]. L'archéologie, dit-il, est « l'explication du passé par les monuments figurés[3] ». Dans la pratique, on n'applique guère le terme qu'à l'antiquité et au moyen âge, éliminant toute période de l'histoire qui ne remonte pas au moins à quelques siècles. Nous nous limiterons à peu près, dans les pages qui vont suivre, à ce qui concerne

1. Cf. Adolf Michaelis, *Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen*, 2e éd., Leipzig, Seeman, 1908.
2. *La Méthode en archéologie* (*Revue du Mois*, 1911, I, p. 279-292 ; repris dans l'ouvrage collectif : *De la Méthode dans les sciences*, Paris, Alcan, II, 1911, p. 199-219).
3. « Ouvrés », suivant une variante.

D
1
R4
t. 28

l'antiquité [1] ; entre elle et le moyen âge il y a cette énorme différence de fait que, dans les recherches médiévales, le rôle des explorations souterraines est infiniment plus restreint que dans l'étude de la Grèce et de Rome ou de l'ancien Orient. La technique des fouilles a été longuement exposée, voilà peu d'années, par M. W. M. Flinders Petrie [2]. Familiarisé avant tout avec l'Égypte, cet érudit s'est principalement adressé à ceux qui voudraient exercer leur activité dans la région du Nil ; mais la plupart de ses conseils trouveraient également leur application sur tous autres terrains. Avec lui nous passons en revue les qualités requises chez l'entrepreneur de fouilles et chez les manœuvres qu'il emploie, les modes de distribution du travail, l'art de rédiger un procès-verbal, de prendre des notes sur place, des vues et des copies de textes, les précautions qui s'imposent pour la conservation des objets ou leur transport à distance, les principes à observer dans la publication des résultats, la façon de les présenter dans une galerie de musée, et même — préoccupation digne d'éloges — le sens du devoir, la conscience et les scrupules qui constituent la morale *(ethics)* de l'archéologue.

Entre temps, de nouvelles exigences se sont fait jour à l'égard des méthodes d'excavation et ont trouvé leur expression dans

1. L'occasion est bonne cependant de signaler en quelques mots le livre de polémique — plus amusant que l'auteur n'aurait voulu, je pense, — de M. A. Marignan, *Les Méthodes du passé dans l'archéologie française*, Paris, Dorbon, [1911]. Le lecteur impartial ne sera pas seulement frappé des innombrables et extraordinaires négligences de forme (en dépit de la signature, et malgré le sujet, volontiers attribuerait-il ce lourd pamphlet à quelque très petit bourgeois de Bruxelles) ; il est d'ailleurs mis en garde contre les « effets littéraires d'un champ qui devrait être interdit aux profanes » (p. 9), contre « le travail de cabinet se résolvant en une œuvre littéraire » (p. 28). Ce n'est point cela qui doit toucher « les cœurs des doctes ». M. Marignan souhaite un débat « où la bonne volonté s'unirait au désir de bien faire » (p. 46). Mais il y convie ses contradicteurs d'une façon bien étrange. Irrité contre la « doctrine orthodoxe de Quicherat, défendue avec éclat par MM. de Lasteyrie et Lefèvre-Pontalis », il réitère presque à chaque page ses anathèmes, malgré sa résolution de « le faire court » (*passim*). Sa théorie est celle-ci : la voûte n'apparaît pas avant 1110 à 1130 ; c'est au XIIe siècle qu'il faut placer les édifices hardiment datés du XIe. Une démonstration n'était pas superflue ; mais l'auteur prend ses convictions pour des arguments, et j'ai vainement cherché l'ombre d'une preuve à l'appui. De telles erreurs, nous dit-il, sont dues à ce qu'on n'étudie ni l'épigraphie du moyen âge, ni le costume, ni les sceaux, ni les monnaies. Je ne suis pas du métier, et malgré tout je citerais de mémoire toute une bibliographie sur ces matières. Ne serait-elle digne que du pilon ? En somme, on ne trouvera rien dans ce volume de ce que le titre faisait espérer.

2. *Methods and aims in archaeology*, London, Macmillan, 1904.

un vœu du premier congrès archéologique, à Athènes (1905). Les congressistes s'étaient portés en masse sur les chantiers crétois, où des merveilles insoupçonnées avaient surgi du sol, par l'effort habile et persévérant des missions anglaises et italiennes. Le butin était prodigieux ; mais, prévoyant l'affluence des étrangers, de ces touristes incompétents qui goûtent peu les champs de ruines et font valoir à l'envi ce mérite des trésors d'art italiens d'offrir autre chose que des décombres, on avait tenté des reconstitutions audacieuses. Aussi des savants murmuraient-ils avec une nuance de regret : On a *américanisé* Cnossos. A Athènes, même, dans les quatre années antérieures, on avait fait sur l'Acropole, à l'Erechtheion, des travaux de reconstruction. Sur l'initiative de M. Kawadias, éphore général des antiquités, l'ingénieur Balanos avait procédé à la remise en place des fragments du toit et de l'entablement du portique nord, ainsi que des demi-colonnes de la face ouest ; il avait commencé le couronnement du mur méridional. Auparavant, à la suite du tremblement de terre de 1894, il avait, avec le concours d'architectes étrangers, MM. Magne, Durm et Penrose, opéré une restauration discrète du Parthénon, remplacé quelques morceaux d'architrave et de chapiteaux ; mais cela ne suffisait plus à quelques-uns, qui projetaient des travaux d'une autre envergure. C'est alors qu'au Congrès, au terme d'une délibération animée, une doctrine finit par recueillir la majorité des suffrages ; elle se résumait ainsi : Ne jamais rebâtir, se borner toujours à remettre en place les fragments, et n'introduire, comme matériaux neufs, que ceux qu'on reconnaît indispensables à la stabilité même du monument. Ces règles sont maintenant appliquées dans les fouilles de Pompei. Par un nouveau perfectionnement, au lieu de porter tout de suite la pioche à de grandes profondeurs, on découvre d'abord, en surface, de notables étendues ; de la sorte les ensembles apparaissent plus nettement et l'on risque bien moins de disperser toute une couche de débris sans observations préalables suffisantes, pour passer aux strates sous-jacents. Le seul résultat regrettable des nouvelles méthodes, de la substitution des fouilles « exhaustives » aux simples « sondages » de jadis, parfois si fructueux, est un renchérissement sérieux des entreprises. Désormais, il y faut des sommes énormes, un vaste maté-

riel et une légion de travailleurs ; du moins on s'épargne ainsi par avance de vains regrets touchant les occasions manquées de reconnaître à fond un chantier de première importance[1], et qu'on ne retournera pas deux fois dans les mêmes conditions.

Mais la question des découvertes ne relève pas seulement des sociétés savantes, et de leurs vœux platoniques. L'intervention des États est capitale en cette affaire, et la plupart ont pris, surtout dans ces derniers temps, des mesures législatives[2] pour cautionner les recherches et restreindre le droit de disposition sur les trouvailles. En vérité, la plupart semblent s'être moins préoccupés de sauvegarder les intérêts de la science que les intérêts matériels du domaine public. Certes, la libre exportation peut avoir de graves inconvénients ; il est fâcheux de disperser des documents qui, groupés, gardent toute la valeur que leur confère l'unité d'origine. Mais lorsqu'on voit un État se réserver la moitié des objets découverts et abandonner l'autre au fouilleur sans autre restriction, on ne discerne plus que l'avantage fiscal d'une nation à grossir et multiplier les musées « payants ». Heureusement, d'autres articles de lois méritent une approbation plus complète : rien à redire au droit de préemption, exercé à titre onéreux, moins encore à celui d'autorisation prévu pour les fouilles, et de contrôle officiel sur les chantiers. Seulement quelques décisions s'inspirèrent d'une pensée « nationaliste » un peu étroite : ainsi, en Bulgarie, tous les fouilleurs doivent en principe être Bulgares ; et en Italie, définitivement depuis la loi du 20 juin 1909, seuls parmi les particuliers, les nationaux peuvent obtenir un permis de fouilles. En France, on ne s'est longtemps préoccupé que de conserver les monuments historiques[3], bien visibles au-dessus du sol, d'en empêcher la destruction systématique ou la lente désagrégation. Une loi récente (31 décembre 1913) a édicté

1. Tel celui de Troie, où Schliemann a commis tant de négligences irréparables, qu'on ne saurait lui imputer à crime ; car il devait se faire lui-même une méthode, et elle ne pouvait s'improviser.

2. Cf. l'utile résumé de Franck Delage, *La Législation de l'archéologie* (*Grande Revue*, 1911, I, p. 362-374 et 593-608).

3. Préoccupations analogues en Angleterre : le Parlement a voté (24 juin 1913) un texte punissant d'amende et de prison tout possesseur d'un monument ancien et d'intérêt national, qui y ferait exécuter le moindre travail sans avoir prévenu, un mois d'avance, les « Commissaires des travaux ».

de nouvelles mesures : Elle assure la publicité du classement des monuments historiques, autorise le classement, au besoin l'expropriation, des immeubles qui, situés dans le voisinage d'un édifice ancien, en défigureraient l'aspect ou en compromettraient la solidité. Elle crée un classement provisoire, pour des monuments d'intérêt moindre, dignes malgré tout de la sollicitude administrative, et auxquels leurs propriétaires ne pourront porter atteinte sans avis préalable au ministre compétent. Elle prête une attention nécessaire aux objets mobiliers ; les objets classés appartenant à l'État ou aux établissements publics (ou d'utilité publique) ne pourront être vendus à des particuliers, ni exportés. S'ils sont conservés avec négligence, l'État en pourra ordonner le transfert dans un musée. Enfin, innovation capitale inspirée de la législation draconienne des Italiens, on prévoit le classement des meubles appartenant à des particuliers, l'hypothèse du refus de l'un d'eux, et l'éventualité d'une loi spéciale pour l'y contraindre. Un projet de loi, concernant les fouilles, a vu le jour il y a près de trois ans : il a le tort de faire trop grands les privilèges de l'État; plus favorisées, les circonscriptions administratives, surtout les communes, auraient un rôle à jouer qu'elles dédaigneraient moins ; elles abrègeraient probablement les délais et elles accorderaient plus de confiance aux sociétés scientifiques offrant des garanties certaines. Ce projet gagnera peut-être à n'être voté qu'à la longue.

Les recherches dont nous venons d'indiquer les modes et conditions ne sont qu'une part, la plus attrayante sans doute, et la plus sensationnelle, du labeur archéologique. Dans un ouvrage ingénieux [1], agréablement illustré, M. Friedrich Kœpp, professeur à l'Université de Münster, s'est efforcé de déterminer les tâches diverses de l'archéologue, de préciser par des exemples la façon de les remplir, de prémunir enfin contre les erreurs en expliquant celles qui furent commises. Ces tâches, les voici : Retrouver les monuments, les décrire, les interpréter, les dater. Les développements qu'il consacre à chacune d'elles sont conçus sous la forme d'un historique, qui accuse fréquemment cette faiblesse, si répandue outre-Rhin, d'exalter le

1. *Archäologie* (*Sammlung Göschen*, nos 538-540), Leipzig, 1911, 3 petits volumes in-16.

labeur allemand, quitte à faire le silence sur les autres[1]. Néanmoins ce livre dénote beaucoup de science et de finesse; le lecteur y verra comment on peut reconstituer parfois après coup les circonstances d'une découverte, malgré une description médiocre (c'est ainsi qu'à Mycènes Dœrpfeld a su corriger les données de Schliemann), ou retrouver le plan d'une fondation parmi des ruines dispersées (comme Dœrpfeld encore s'y est attaché pour les plus anciens temples de l'Acropole), comment l'observation minutieuse d'une construction révèle dans certains cas un projet différent, ébauché puis abandonné (et c'est Dœrpfeld toujours qui est justement invoqué ; on lui doit l'exposé des plans primitifs de Mnésiclès pour les Propylées). A l'égard des œuvres de la statuaire, de la reconstitution des ensembles de figures, peut-être était-il difficile de citer des exemples absolument décisifs ; mais la Vénus de Milo, les frontons du temple de Zeus à Olympie seraient plutôt à indiquer comme des spécimens de difficultés irritantes, dont la solution est loin d'être acquise.

Après la description, l'interprétation. Ici, l'embarras est, bien souvent, beaucoup plus grave, et les problèmes toujours à l'étude ne se comptent pas : destination de la très vieille cabane du Mont Ocha, de la tholos d'Épidaure, question de la scène dans le théâtre grec, origine du chapiteau ionique[2], etc.,

1. Ainsi, à propos de la Skeuothèque de Philon (II, p. 25 sq.), j'aurais volontiers vu citer le travail de Choisy : *L'Arsenal du Pirée*. — Il n'est pas douteux que l'activité germanique a été considérable, et je ne veux point la déprécier; mais ne l'exagérons pas. L'auteur note avec orgueil que les Allemands seuls ont fait des catalogues en Italie ; c'était vrai seulement des petits catalogues portatifs ; de grandes publications comme le *Museo Borbonico*, le *Museo Pio-Clementino*, le *Museo del Campidoglio*, ne doivent pas être oubliées. Encore l'assertion, même avec cette réserve, n'est-elle déjà plus exacte (et même *Le Mystagogue, Guide général du Musée royal Bourbon*, Naples, 1846, par B. Quaranta, faisait déjà exception). Le nouveau Catalogue du Musée du Capitole (*Edited by* Stuart Jones, Oxford, Clarendon Press, 1912) est l'œuvre collective des membres de l'École anglaise de Rome ; mentionnons aussi *Il R. Museo archeologico di Firenze, per cura di* Luigi Adriano Milani (son savant autant qu'aventureux directeur), Firenze, 1912, *Testo* et *Atlante*, 2 vol. — Il faut seulement reconnaître que les conservateurs d'Italie ont une tendance excessive à « se réserver » — et pour trop longtemps — la publication des documents nouvellement entrés dans leurs galeries. L'ajournement indéfini des catalogues de musées est un défaut qu'on a souvent signalé, en particulier pour notre Louvre ; mais il est certain que bientôt celui-ci comblera cette lacune, pour tous ceux de ses départements qui en sont encore affligés. M. René Dussaud en a récemment catalogué *Les monuments palestiniens et judaïques* et M. A. de Ridder *Les bronzes antiques* (Paris, Leroux, 1912-1913). M. Michon s'occupe des marbres.

2. « L'origine végétale du chapiteau éolien n'est pas méconnaissable », dit

etc... Quant à la datation des œuvres[1], c'est, tout au moins pour la sculpture, une source de controverses inépuisable.

*
* *

L'ouvrage de M. Kœpp est sorti d'une conception rigoureusement pratique, qui ne serait entrée que pour une part dans le plan du vaste répertoire projeté par Adolf Furtwaengler, et qu'a empêché si déplorablement sa mort prématurée (fin 1907). Peut-être cet esprit éminent eût-il suffi tout seul à une pareille tâche ; ses disciples ont cru plus raisonnable et plus expéditif de recourir à une collaboration. Pour remplacer l'ouvrage vieilli de Sittl (*Archaeologie der Kunst*), qui remonte à près de vingt ans, on aura bientôt — à la fin de 1916 au plus tard, à ce qu'on nous promet — un monument véritable en cinq volumes, dont un de planches[2]. Nous ne sommes en mesure que d'en donner le programme, car il n'a paru qu'une livraison, sur une quinzaine que la collection doit approximativement former. On étudiera d'abord la matière et les ressources de l'archéologie, les monuments écrits, leur forme et leur teneur, les témoignages anciens, la conservation des monuments, *in situ* ou dans les musées. Viendra ensuite l'histoire de l'art, très largement comprise, comme dans Perrot et Chipiez, plus encore, puisqu'elle englobera la préhistoire de l'Europe du centre et du nord[3], et fera voir comment a rayonné jusqu'en Extrême-Orient la culture méditerranéenne. Enfin, ayant présenté la description systématique des monuments (matière et technique, formes et

M. Kœpp (III, p. 47) ; elle peut se soutenir du moins, mais quels sont les rapports de filiation vis-à-vis du chapiteau ionique ? Ici également l'auteur se montre un peu partial en négligeant même de rappeler l'hypothèse de Choisy et Lechat sur le « coussinet » dans lequel le fût engage sa tête et dont les rebords, ainsi refoulés, retombent de droite et de gauche. Théorie qui n'est pas sans soulever quelques difficultés, mais que je préfère à celle de Puchstein, reprise par F. von Luschan, sur l'imitation du palmier (*Entstehung und Herkunft der ionischen Säule — Der alte Orient*, XIII, 4, 1912).

1. M. Kœpp ne s'occupe pas de la question des faux, dont M. S. Reinach dit quelques mots à la fin de l'article cité et dont la gravité s'accentue depuis que les faussaires sont des érudits qui arrivent à surmonter toutes les difficultés techniques. Un traité sur cette matière serait du plus haut intérêt. Signalons, en attendant : Robert Munro, *Archæology and false antiquities*, London, Methuen [1905] ; mais il ne traite que du préhistorique.

2. *Handbuch der Archaeologie (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft*, Bd. VI. München, Oskar Beck). Le tout coûtera sans doute à peine 100 fr.

3. Mais comment une rubrique spéciale pour l'art romain dans les provinces ne s'applique-t-elle qu'à la sculpture, et non à l'architecture et aux autres arts ?

style, sujets, destination), sans oublier le commerce des arts et le rôle de la critique chez les anciens, on se demande ce que cette encyclopédie aura omis ou négligé. La première livraison[1], qui date de six mois, et où voisinent les noms estimés de Bulle, Sauer et Wiegand, laisse déjà présumer le caractère de l'ensemble : on observe une disposition un peu compacte, comme dans toute la collection d'Iwan von Müller ; une erreur qu'il faut trop souvent relever, et consistant à faire à tout ce qui n'est pas germanique (en particulier à la France) une part vraiment trop mesquine ; mais aussi, incontestablement, une abondance, une exactitude d'informations incomparables. On ne pourra apprécier en toute justice qu'après achèvement.

*
* *

Plus voisine de l'esprit français est une tentative récente d'édifier une vraie philosophie de l'art, devant laquelle il convient de s'arrêter un peu longuement.

Un tout jeune archéologue suisse, ancien membre étranger de l'École française d'Athènes, M. W. Deonna, déjà connu par d'importants travaux, nous raconte comment, au début de ses études, il cherchait en vain de tous côtés une réponse à ces trois questions : Qu'est-ce que l'archéologie? Quelles sont ses méthodes? Quel est le but auquel elle tend? Il y a depuis virilement réfléchi et a tâché d'y répondre lui-même. De là trois gros in-octavo — quelque 1600 pages — parus coup sur coup et dont aucun ne sent l'effort[2]. Heureuse témérité de la trentième année ! L'auteur eût renoncé à son programme, s'il l'avait le moins du monde différé, et nous y aurions perdu un ouvrage certes inégal, passionné, teinté de paradoxe, mais qui révèle beaucoup de savoir, d'immenses lectures, et une personnalité fort attachante par tout ce qu'on y devine d'ardent, de sincère et de spontané. Suivons pas à pas la marche de cette pensée frémissante.

Dans le tome Ier : *Les Méthodes archéologiques*[3], M. Deonna

1. 184 pages, avec quelques illustrations dans le texte.
2. *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, Paris, H. Laurens, 1912.
3. VIII-479 pp. ; 39 fig. — Menues taches par endroits. P. 29 : Colysée. P. 35 : Deux augures ne peuvent se regarder sans rire (Jamais aucun ancien n'a dit cela ; quand donc cette fausse citation cessera-t-elle de circuler?). P. 89, note 2 : Nordeau,

expose d'abord ses intentions et prévoit les critiques. Pour moi, je ne lui reprocherai pas la multiplicité des références ; il a sagement agi en nous faisant profiter de ses dépouillements, dont la masse fait honneur à ses forces et à son courage ; il y a là une richesse qui vraiment déconcerte. L'illustration est abondante et souvent bien choisie, mais parfois aussi sans rapport étroit avec le texte. Quant aux généralisations abusives ou arbitraires, je croirai devoir dire celles qui me semblent telles ; elles sont peu nombreuses dans ce tome Ier, rempli surtout de négations.

M. Deonna s'arrête, pour commencer, à des broutilles. Qu'importe qu'au théâtre et dans le roman l'archéologie « incarne l'érudition bête et inutile » ? C'est simplement preuve d'ignorance et de frivolité chez le grand public, qui du reste ne s'en tient pas là ; son mépris s'étend sans distinction à toute recherche désintéressée. Qu'est-ce pour lui que le « professeur », le « membre de l'Institut » ? Un être laid, vieux, sale et ridicule, pourvu de lunettes d'or, de cheveux rares et bien trop longs, grincheux et à demi tombé en enfance. Que nous vaut cette impression de surface des gens du monde ? Et celle des nouvellistes ou « rapins » sans culture ? N'ayons égard qu'aux gens instruits et de bon sens.

C'est à ceux-là, j'espère, que l'auteur signale les erreurs de méthode et les « idées mortes ». Parmi elles, « le dogme de la perfection grecque ». — A mon avis, si la perfection n'est jamais atteinte, les Grecs ont eu un sens artistique si fin et si développé que ce mot de *parfait* s'impose devant *leurs plus beaux ouvrages* ; mais, sauf quelques naïfs, personne ne le prend *stricto sensu*. « Nous n'admettons plus ces vieilles classifications qui impliquent une supériorité artistique » (p. 91). — Hélas ! il y a des retardataires, et j'en suis. J'aime mieux le grec classique que le gréco-romain, le gothique du XIIIe siècle que le flamboyant, notre art Régence que notre art Empire, et je n'en fais même pas une question de goût personnel ; je prétends établir une hiérarchie. Cela ne m'empêche pas d'ailleurs d'avoir « des sympathies [et de la curiosité] pour toutes les

P. 122, note 3 : L'article sur *Ajax, fils de Télamon*, n'est pas de P. Paris, mais de P. Girard. P. 350 : Dates notamment abaissées (disons : notablement), etc. P. 402, sur l'iconographie d'Alexandre, il ne fallait point omettre le livre de Ujfalvy.

écoles, même pour celles qui semblent le plus opposées ». « Même leurs casseroles étaient belles... ! » — Eh oui ! les formes des vases grecs (même d'emploi vulgaire) ont le plus souvent une élégance, une sorte d'équilibre harmonieux qu'on ne retrouve pas dans les poteries populaires des autres peuples ; je ne puis me dérober à cette sensation.

C'est ensuite « le dogme de la sérénité grecque ». — L'erreur revient à ceci que trop volontiers on parle de l'art grec en ne songeant qu'à la plus belle époque, le ve siècle ; ellipse fâcheuse et rien de plus. Ne généralisons pas trop en sens inverse ; l'art du IVe siècle et l'art hellénistique expriment de préférence le mouvement et la passion ; mais l'idéal de sérénité se retrouve, en dehors de l'art, dans la doctrine stoïcienne, qui est chose grecque.

La science commet des excès de logique. — Assurément ; cette fois nous sommes pleinement d'accord ; je crois moins que personne à l'unité de processus. « Tant de facteurs peuvent entrer en jeu... ! » C'est la matière à pied d'œuvre, le climat, l'état social ; j'en passe. Je ne me demande pas « quelle branche de l'art est née la première » ; je ne sais même pas exactement où l'art commence. Il y eut des architectes partout où l'homme eut besoin d'un abri ; des sculpteurs, dès qu'il lui fallut des outils et des armes ; et je doute très fort, moi aussi, du passage du bétyle à l'idole iconique.

Très juste, et très utile, la dénonciation des *mirages* : étrusque, asiatique, phénicien, crétois ; du « panionisme ». Bien mieux, je n'admets point que les Doriens n'aient « jamais pu avoir un art à eux » ; c'est vrai tout au plus de Lacédémone. Seulement il ne convient guère de frémir si fort de « ces fluctuations de l'opinion archéologique » (celles de l'opinion médicale sont très comparables et n'empêchent point le progrès), des interprétations fantaisistes, des arguments de sentiment, des idées préconçues ; il y a une « archéologie patriotique », comme il y a de l'orgueil de race dans tous les domaines de la pensée. L'archéologie, dit M. Deonna, peu à peu se laïcise ; qu'elle n'aille pas trop loin dans cette voie ! L'idée religieuse hantait sans cesse les primitifs ; ils introduisaient des rites impératifs dans une foule d'actes ordinaires où nous ne mettons plus rien de pareil ; et l'auteur lui-même nous parle longuement en ce sens (pp. 196-209).

Voici maintenant une très grosse question : Quelle part doit-on faire, dans l'histoire de l'art, à celle des artistes ? M. Deonna emprunte avec joie une épigraphe à M. S. Reinach : « Avec les progrès de nos études, on reconnaît que les artistes sont des individualités presque négligeables ». Je soupçonne là une sensible exagération. La liberté, l'habitude, l'inconscience du plagiat montrent bien que les anciens n'attachaient qu'une importance secondaire à la personnalité de l'artiste ; néanmoins des compilateurs tardifs, comme Pline, ont complaisamment énuméré de longues nomenclatures de sculpteurs ou de peintres, avec indication de leurs œuvres les plus célèbres. J'accorde que les talents moyens méritent l'oubli ; ils se bornent à satisfaire de leur mieux la commande. Mais les hommes de génie, à quoi ne réduit-on pas leur rôle ? « A mettre en valeur des éléments qui ont évolué jusqu'à eux dans les mains d'artistes inférieurs ou que le public n'encourageait pas » (p. 295). On en vient presque à affirmer que l'apparition d'un génie n'est due en rien au hasard, que, dans telles circonstances données, sa venue était fatale, inévitable. Je me permets de n'en rien croire ; sans doute, pour la technique proprement dite, le « métier », il est avant tout tributaire de ses prédécesseurs ; mais reste la conception générale, qui tient aux dons personnels. Rien ne me dit que, sans un Phidias, la décoration du Parthénon eût été ce qu'elle fut. Un autre eût pris ses éléments, comme lui, dans le monde athénien, mais pas forcément les mêmes, ni pareillement traités. Un autre que Mnésiclès aurait peut-être donné à l'Acropole d'admirables Propylées ; il eût aussi, je le veux bien, employé le dorique et conservé une grande sobriété de lignes ; mais ce ne seraient point les Propylées de Mnésiclès. Nous suivons l'évolution d'un art, mais il y a des périodes où elle semble plus lente ou plus rapide ; un maître de premier ordre a pu l'activer, et la dévier ; elle n'est pas toujours continue, on constate des remous, des réactions capricieuses, qui peuvent tenir à un homme. Nous voyons ce qui a été ; nous ne saurons jamais ce qui eût pu être. Il y a plus que des nuances, dans la manière, entre artistes compatriotes et contemporains, soumis aux mêmes influences ; dans la peinture de vases, par exemple, parmi tous ses émules, le faire de Chachrylion se reconnaît. Et les hasards d'une exis-

tence d'artiste ont grossi la part de l'imprévu : tel maître en renom est appelé loin de chez lui, dans un milieu tout différent ; un Ionien chez les Doriens ; il s'y fait un style mixte ; preuve manifeste qu'il ne traduit pas seulement « ce qui est dans l'air » ; circonstance qui engage aisément dans des voies nouvelles le cours de sa pensée et, par voie de conséquence, les goûts de ses admirateurs.

Ce qui demeure exact, c'est que, connaissant dans l'ensemble l'évolution de la statuaire grecque, grâce à de nombreuses répliques anonymes, nous ignorons l'histoire des sculpteurs grecs. Je me joins avec ardeur à M. Deonna pour proscrire et railler le petit jeu des attributions, auquel des archéologues de marque ont consacré trop de leur temps et de leurs peines. Ne cherchons plus de « Lemniennes » à l'aventure ; laissons orphelines les effigies, abâtardies par le ciseau du copiste, qu'on prête généreusement à Calamis ou Alcamènes. Mais la conclusion n'est pas : Il n'importe ! C'est celle-ci : Résignons-nous. A reconstituer des écoles locales, la témérité est un peu moindre ; on ne raisonne pas sur des noms, de vaines ombres ; on discute sur des œuvres. Toutefois, là encore, l'esprit de système conduit à de folles hypothèses ; il balance sans fin entre le morcellement excessif et l'unité trompeuse. Entre les groupes, pas de cloisons étanches, mais des rapports certains ; et lorsqu'on rattache une école à un maître qu'on ne connaît pas, la fantaisie défie toute raison.

Plus attirant encore le tome II, par son sujet : *Les lois de l'art*[1], et rempli de remarques très fines et très heureuses. Selon moi, c'est le meilleur. Seulement ce mot « lois » semble parfois trop rigoureux, en particulier lorsqu'il s'agit des influences exercées par les conditions extérieures (géographiques, ethniques, politiques, sociales, économiques, individuelles) ou inhérentes à l'art (emprunts de la sculpture à la peinture, et réciproquement) ; ces conditions diverses agissent souvent en sens contraire et rendent la « loi » assez flottante. L'art d'un peuple jeune rappelle de très près les essais de l'enfant ; l'auteur tient

1. VIII-537 pp. ; 143 fig. Il n'a paru qu'après le tome III. Vétilles : P. 401, le Moscophore ; 439, les Érynnies ; 469, Les hellénistiques n'ont pas hésité *de...* ; 474, motifs phitomorphes ; 502, M, de Wizewa, etc.

beaucoup à cette observation ; il la confirme par des séries de dessins, qui juxtaposent des objets de dates et de provenances extrêmement variées, entre lesquels de grandes analogies paraissent indéniables. L'inexpérience, je le crois aussi, explique suffisamment certaines similitudes spontanées, qui permettent de rapprocher les essais des enfants[1], des demi-civilisés, des fous (à bien des égards voisins de l'enfance), des primitifs, ancêtres d'une race plus tard très cultivée. De cette inexpérience procèdent certains schémas fréquents dans la représentation du corps humain (rectangulaire, triangulaire), des conventions invariables dans le détail des traits ou le mode d'expression, des erreurs de composition, de proportions, de perspective, défauts liés régulièrement à la maladresse manuelle et à l'absence de tradition. Oui, le *monogénisme* est un principe insoutenable, et personne sans doute ne songerait à s'en réclamer, mais pratiquement la plupart des savants se comportent comme s'ils l'avaient admis. L'idée d'une simple coïncidence ne leur vient pas d'abord à l'esprit, et ils s'obstinent à chercher une filiation qui, d'un commentaire à l'autre, se retrouve intervertie. C'est qu'il y a en effet des filiations, des influences prouvées, et M. Deonna ne les nie pas ; il en cite. J'ajouterais volontiers que les influences et transmissions se voient plus nettement dans un art déjà développé, tandis que dans les ébauches de l'archaïsme elles sont bien souvent très conjecturales et indémontrables. A côté des influences internationales, on signale couramment celle d'une technique sur l'autre ; par exemple, on veut reconnaître, dans les premiers ouvrages en pierre, les traces de l'outil fait pour le travail du bois. Je n'oserais pas m'approprier le démenti presque absolu que M. Deonna oppose à cette théorie ; mais qu'on l'ait systématisée à outrance, les arguments qu'il apporte le donnent à penser. Je suis moins frappé de ses raisonnements sur le passage de l'inconscience à la conscience, sur les formes involontaires devenues voulues. Évidemment, certaines attitudes ou expressions, que le primitif prête par gaucherie à ses figures (tête renversée, col allongé, sourire figé), peuvent plaire à des artistes plus experts, qui les reproduisent de ferme

1. Cf. l'ouvrage récent d'un philosophe : G. A. Luquet, *Les Dessins d'un enfant*, Paris, Alcan, 1913 (avec de nombreuses figures les reproduisant).

propos ; mais ceux-ci le font quand le sujet les y invite. En est-ce assez pour nous parler d'une « loi » artistique, puisque dans le cas contraire ils s'en abstiennent ? — Autres retours tardifs à des pratiques de début : indétermination des techniques (bois et pierre, à l'origine, se travaillent de même ; le relief, aux bas temps, devient « pittoresque »), des types (homme et femme, homme et animal) ; exagération dans le rendu des détails, dont les arts « classiques » font le sacrifice, ou, pour mieux dire, s'affranchissent. Voilà autant de rapprochements, non sans subtilité, mais qui révèlent une réflexion intense et une étude attentive, et soulignés avec beaucoup d'adresse. Au fond, ils ont essentiellement pour but — ou pour effet ? — de nous acheminer vers l'énoncé d'une nouvelle *loi*, plus importante, plus générale que toutes les précédentes.

Elle a sa place dans le tome III [1] ; c'est celle des *Cycles artistiques*. Voyons tout de suite la conclusion : L'étude de l'archéologie sert à mieux faire comprendre le présent ; inversement, le présent peut éclairer le passé ; et même l'histoire de l'art peut prévoir l'avenir. La théorie du progrès est un leurre [j'en conviens] ; « l'évolution artistique de l'humanité est assujettie à un déterminisme constant, amenant les mêmes résultats, à des siècles d'intervalle, suivant un rythme qu'on peut fixer, autrement dit à la loi des cycles ». L'art a débuté trois fois [2] de la même façon, à l'époque néolithique, à l'aurore de la civilisation hellénique, après la chute de l'Empire romain. Si notre civilisation actuelle est un jour ruinée, nul doute que celle qui la suivra ne recommence dans les mêmes conditions que toutes ses devancières. — Admettons-le ; mais si le hasard — hasard très concevable — fait qu'elle ne soit pas ruinée et continue de vivre, en dépit des ébranlements et des assauts ? Alors faut-il

1. VIII-565 pp. ; 88 fig. — Négligences. P. 29 : Hallstadt. P. 71 : Qu'hérissent (que hérissent, s. v. p.). P. 112, n. 1 : Francklin. P. 146 : L'hypothénuse. P. 472 : Préféré *que* (*à* !). P. 500 : On s'est *adressé* à l'enfant et aux peuples primitifs (!). P. 264 et ailleurs : Berteaux. On pouvait bien demander à l'imprimerie Kündig de ne pas omettre le trêma sur l'u. Or Müntz devient invariablement Muntz ; *add.* Delbruck (p. 437), etc... P. 397, note 6 : Dummer (= Dümmler) ; p. 461, note 6 : Rhode (=Rohde). De La Sizeranne ne s'abrège pas en Sizeranne. L'image « hideuse » de René de Châlons [par Ligier Richier] se trouve, non pas à Moulins (p. 372), mais dans l'église Saint-Etienne de Bar-le-Duc.

2. Trois fois ? Pour l'art quaternaire, dont nous avons si peu d'échantillons, l'auteur lui-même concède (p. 55) qu'il est actuellement impossible d'en retracer l'évolution.

s'imaginer que l'art, ne cessant de recruter des dévots et des servants, va piétiner sur place et prolonger durant des siècles la dernière phase du « cycle » ? Cette immobilité me laisse sceptique. Ou alors quoi ? Le cycle va-t-il se dérouler à rebours ?

Pour le dire sans retard, je ne saurais me résoudre à faire de la constatation de ce rythme — supposé vrai et inéluctable — la fin suprême de l'histoire de l'art. L'art, à mes yeux, offre cet intérêt primordial d'être l'expression d'une société, et s'il est exact que toute société, grecque, française, italienne, ou autre, peut être tour à tour idéaliste ou réaliste, il reste toujours qu'elle ne le sera pas de la même façon. Les remarques de M. Deonna ouvrent des aperçus très séduisants quand elles concernent les questions de technique, de « métier » ; en ce cas il y a véritablement un processus assez constant ; dès qu'il s'agit d'expression, les objections se pressent en foule. Lorsque l'auteur s'évertue à marquer le parallélisme dans l'évolution de deux arts, comme l'art grec et l'art français [1], il indique bien ce qui les rapproche, mais qu'est-ce là auprès de ce qui les distingue ! Et ce dernier point de vue, je l'avoue, m'importe bien plus que l'autre.

Nouvel embarras ; il y a des trous singuliers et des répétitions imprévues dans ce parallélisme. L'art grec archaïque va de pair avec le roman ; celui du ve siècle avec le gothique du XIIIe ; celui du IVe avec celui du XIVe ; l'art hellénistique avec l'art des XVe-XVIe siècles. L'évolution semble achevée des deux parts. Pas du tout. Un nouveau chapitre rapproche l'art hellénistique (déjà nommé) et l'art du XVIIIe siècle, sautant le XVIIe, qui aurait bien droit à une petite place et dont on ne nous dit point l'équivalent dans les civilisations antiques. Que devient le cycle dans de telles conditions ? Et les XVe-XVIe et XVIIIe siècles ayant successivement repris les formules hellénistiques, on serait autorisé à les confondre eux-mêmes dans une large mesure. Qui pourrait bien s'y décider ?

Les comparaisons entre artistes ne sont pas non plus sans me gêner quelque peu. Voici, dès le début du livre, Phidias et Michel-Ange étroitement apparentés. Même facture, même

1. Un de ses écrits s'intitule : *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge ?* Comparer, oui ; identifier, non.

dédain des traits individuels, du paysage, etc... Par malheur, si nous connaissons fort bien Michel-Ange, l'art de Phidias nous échappe en grande partie, et nous n'en pouvons plus juger que par le Parthénon, où bien des mains ont travaillé ; d'après ce modèle, l'art « phidiaque » exprime l'apaisement et la sérénité ; Michel-Ange est un génie inquiet, âpre et tourmenté. Et puis, rappelons-nous les équations de l'auteur : ve siècle = XIIIe ; art hellénistique = XVe-XVIe siècles. Or le grand Florentin vivait au XVIe ; comment n'est-ce pas un « hellénistique » ?

Quel contraste, en dépit de M. Deonna (p. 327 sq.), entre l' « humanisme » hellénistique et celui de la Renaissance ! Le premier est un indice d'épuisement ; son érudition est dénuée d'originalité ; il ne regarde que le passé, un passé tout récent, où il tend à s'immobiliser. Tout autre celui de la Renaissance : il s'applique à un passé lointain, auquel on ne peut revenir que d'une façon artificielle, et par conséquent très incomplète ; né dès le XVe siècle en Italie, il n'empêche point l'épanouissement des grands talents du XVIe. En France, le mouvement est plus tardif ; il se prononce après les expéditions au-delà des Alpes, et il apporte quelque chose d'inédit ; il est une cause de renouvellement. Sans doute, dans ce qu'admirèrent pêle-mêle les hommes de ce temps, le bon et le médiocre étaient mêlés ; il se fit des confusions déplorables. Mais je crois qu'on incrimine trop vite le « retour à l'antique », quand on déplore la décadence de l'art français ; celui-ci donnait déjà de lui-même des signes de fatigue ; le gréco-romain lui a fourni des motifs de décoration, qui contribuent pour une bonne part au charme des ouvrages du XVIe siècle. Nous lui devons, hélas ! le style « jésuite » ; mais si ce dernier triomphe trop souvent dans la grande architecture, il ne tarit point la sève française ; au temps de Louis XIV, l'étude des « anciens » par les « modernes » n'arrête point, elle provoque l'éclosion des chefs-d'œuvre littéraires ; l'art de la Régence et de Louis XV est un des plus merveilleux qui soient et des moins empruntés. Et à la même époque qu'advient-il de l'Italie, dont l'évolution nous avait été présentée parallèlement à celle de la France ? Au XVIIe siècle, son art se fige ; au XVIIIe il meurt. Le cycle, chez elle, est complet ; chez nous, il ne s'est pas fermé.

Il est d'ailleurs un fait qui se dérobe à M. Deonna. Il a pu,

en Grèce, — et non sans exagération parfois, — reconnaître, indiquer une physionomie d'ensemble qui est celle de l'art d'une période donnée, et où s'estompent les nuances qui séparent les tempéraments particuliers. Il y aurait bien à redire à cette simplification, car en somme dans l'archaïsme — commençant ou avancé — l'esprit dorien et l'esprit ionien ne sont pas sans divergences; mais enfin, dans l'âge classique, l'hégémonie triomphante des ateliers athéniens assure à l'art grec une franche unité, et plus tard, sous l'impulsion des princes hellénistiques, l'uniformité de goût et de commande exerce une action toute semblable. L'art médiéval et moderne, lui, n'a point la même simplicité de lignes ; l'imagier de la Madone, l'*Angelico*, est contemporain de tout un groupe de peintres naturalistes ; que d'oppositions ensuite entre Luca Signorelli, par exemple, et le Pérugin ! On en signalerait bien d'autres dans l'art français des XVIIe-XVIIIe siècles ; et quand on arrive au XIXe, — si prudemment qu'on le juge, puisque le recul nous manque, — on est frappé de voir que les écoles se multiplient, que toutes les traditions, toutes les tendances, toutes les audaces ont leurs représentants. Ingres et Delacroix ne pourront jamais — que par leurs très petits côtés — se ranger sous une formule unique, et quelle est celle encore qui aidera à fraterniser les amateurs du « legs Caillebotte » et ceux de la peinture « léchée » ? Je n'abuse point en descendant si bas dans la suite des temps ; rappelons-nous que « l'étude de l'archéologie sert à mieux faire comprendre le présent ».

Ce que dit M. Deonna de l'oscillation perpétuelle entre idéalisme et naturalisme est certainement exact ; mais justement parce que cette oscillation est ininterrompue, elle met obstacle à la loi des cycles. Ce sont là, d'ailleurs, notions un peu floues, difficiles à serrer, et qui, dans un cas donné, exposent à des contradictions flagrantes les critiques les plus autorisés. Les sculpteurs gothiques, même lorsqu'ils montraient l'être humain sous son aspect le plus général et le plus indéterminé, rendaient avec une fidélité scrupuleuse le décor végétal. Qu'est-ce que Rembrandt ? Un réaliste ? Un idéaliste ? Je me le représente sous cette double figure. Tel peintre, entêté d'allégorie, se révèlera franc réaliste dès qu'il fera du portrait.

J'ai l'air, je le crains bien, de censurer sans merci ce

tome III, dont la lecture m'a été pourtant si agréable. J'en regrette les conclusions outrées, qui donnent l'apparence de lois fatales, impératives, à de simples rencontres, et soulèvent bien trop d'objections. Mais j'en ai vivement goûté nombre de pages[1]; les remarques heureuses et fines y surabondent. Sitôt qu'on oublie son dessein téméraire de tout ramener à d'invariables principes, l'auteur nous séduit par sa manière alerte, ses vastes connaissances, le don qui lui fut départi d'analyser avec tact une œuvre d'art. Avec lui on apprend à voir et à bien voir. L'âge venant, je crois qu'il renoncera à chercher en archéologie les « causes finales ». Pour moi, je m'accommode aisément de la définition rapportée plus haut : « l'archéologie est l'explication du passé par les monuments figurés ». Sa méthode est l'observation attentive et la comparaison ; le but où elle tend, contribuer à renseigner l'homme sur lui-même ; son avantage accessoire, très précieux, faire l'éducation de l'œil et donner l'esprit critique. De cet avantage, M. Deonna a largement bénéficié ; il aura les nombreux lecteurs que je lui souhaite. Mais il ne saurait longtemps se dissimuler que les « lois » artistiques sont tributaires d'un capricieux hasard, destin aveugle qui contrarie, entrave ou précipite, non seulement l'évolution de l'art, mais la marche même de l'humanité.

Victor Chapot.

1. Je n'ai trouvé que dans ce livre quelques idées *précises* touchant les influences orientales sur l'art hellénistique.

LA MÉTHODE EN HISTOIRE DE L'ART

Les réflexions qui suivent n'ont point pour but de construire un édifice, ni même de tracer un plan. A supposer qu'un tel projet fût raisonnable, il ne serait pas souhaitable qu'on le réalisât. Toute méthode relève, plus ou moins, de l'esprit de géométrie et l'œuvre d'art est d'une telle complexité que c'est seulement avec l'esprit de finesse qu'il la faut aborder. De plus, les sciences qui fixent leur méthode sont celles qui font leur bilan. L'histoire de l'art est bien trop jeune pour trouver dans le passé de quoi diriger son avenir. Elle en est à cette période où le flair et l'instinct servent beaucoup plus que les recettes enseignées. Le pays est encore si peu exploré que les voyageurs qui partent à l'aventure voient souvent plus de choses que ceux qui vont munis d'un plan et d'une boussole. Disons tout d'abord bien haut que les meilleurs historiens de l'art sont ceux qui nous apportent les renseignements les plus intéressants sur les œuvres d'art, quelle que soit leur méthode, à supposer qu'ils en aient une. En revanche, s'il ne peut être question de rédiger les commandements du bon historien, on peut bien, en face des nombreuses publications sur l'art, chercher pour quelles raisons les unes nous semblent, plus que les autres, utiles ou agréables ; à défaut de règles définies, peut-être arriverons-nous ainsi à déterminer la direction qui semble devoir nous orienter vers le but.

*
* *

L'histoire de l'art est une des branches les plus récentes sorties de ce tronc énorme qui porte toutes les sciences historiques et qui absorbe à peu près toute la sève intellectuelle de notre temps. Trop jeune pour avoir une direction bien à elle, elle subit le prestige de deux voisines influentes,

l'histoire littéraire et l'histoire tout court. Ces deux aînées ont fait leurs preuves et ont leur méthode. Les historiens qui, surtout en France, viennent à l'art, ont appris la critique littéraire ou historique et ils ne manquent pas d'appliquer ces disciplines aux arts plastiques. D'ailleurs, entre la littérature et l'art, il y a des correspondances constantes que les historiens de la littérature ont, de tout temps, notées volontiers ; quant à l'historien, il ne manque pas de donner un chapitre aux beaux-arts quand il compose le tableau d'une époque ; et des deux manières, l'historien de l'art apparaît toujours sous la dépendance de l'histoire littéraire et de l'histoire politique. Il n'est donc pas surprenant que l'histoire de l'art, trop souvent, nous semble être seulement une comparaison artistico-littéraire dans laquelle l'élément *art* domine un peu, ou encore un paragraphe un peu développé d'un tableau général de la civilisation. Et nous devons déjà nous demander si ce n'est pas un moyen de mal voir les choses que de les examiner avec des instruments inventés pour d'autres usages.

Il n'est pas besoin de rappeler la théorie des grands historiens du XIXe siècle, celle à laquelle Taine a donné une forme à la fois si éclatante et si rigoureuse. Il considérait l'art comme un résultat nécessaire de la race, du milieu et du moment. Et, à regarder de haut, cette théorie paraît d'autant plus se justifier que nous nous représentons les sociétés par les images qu'elles nous ont laissées d'elles-mêmes, c'est-à-dire par leur art. Mais en raison même de son évidence, après le premier abord et quand on a constaté que le portrait ressemble à son modèle, appuyer sur cette affirmation ne semble pas d'une grande utilité ; il n'est pas très instructif pour nous de rechercher, par des témoignages tirés de l'histoire générale, du caractère ethnique, de l'état social, de la situation momentanée d'un peuple, tout ce qui est justement exprimé par les œuvres d'art avec éclat. Taine affectait de déduire l'art de l'histoire alors qu'il faisait précisément le contraire ; ce sont les artistes qui lui donnaient les meilleurs documents sur ces sociétés dont il prétendait faire sortir l'art. A tel point qu'il concluait de Véronèse et de Rubens à la prospérité de Venise et d'Anvers, alors que, en fait, ces

peintres ont travaillé dans des villes ruinées. Ces correspondances entre l'art et la société sont donc, le plus souvent, si évidentes qu'il paraît plus instructif de n'insister sur elles que pour nous défendre contre la croyance à un parallélisme trop absolu. Car si la richesse et la puissance politique favorisent le développement des arts plastiques, elles sont bien loin de le susciter nécessairement ou de l'entraîner dans leur décadence. Les styles de toute nature ont leur existence un peu indépendante qui parfois peut sembler en contradiction avec l'esprit de leur temps tel qu'il se manifeste par d'autres témoignages. En sorte qu'il paraît encore plus utile de noter les discordances que les concordances, restant sous-entendu que ces dernières sont la règle courante.

D'ailleurs, la méthode de Taine, telle qu'il l'a pratiquée, était un procédé d'exposition plutôt que de recherche. Elle fait bien comprendre une époque en la faisant revivre. Mais il est toujours frappant de voir combien l'encadrement d'histoire générale dont nous entourons l'étude artistique perd de son importance à mesure que nous regardons de plus près les œuvres d'art. Quand on aborde un chapitre de l'histoire de l'art, et surtout quand on se propose de le présenter à des lecteurs ou à des auditeurs, ce sont tout d'abord ces cadres passe-partout que l'on voit le mieux. L'œuvre d'art n'est là, au centre, que pour remplir un vide et c'est une des habiletés des hommes de métier de faire ce vide aussi petit que possible, afin de le remplir plus aisément. S'il arrive à un historien de la musique de faire une conférence sur des tableaux, ou s'il arrive à un historien de la peinture de faire une conférence sur une symphonie, soyez assuré que l'un et l'autre seront tentés de faire très grande la part de l'histoire générale dans leur exposition. Ramenez-les dans leur domaine, ils regarderont de plus près l'essentiel et attacheront moins d'importance à la partie « commune » du sujet.

C'est sans doute cette théorie de Taine qui est à l'origine de l'abondante érudition dans laquelle on enveloppe généralement l'étude des œuvres d'art. Les documents sont assurément fort précieux et il serait absurde de ne pas les rechercher et de ne les point utiliser ; ils viennent, de temps en temps, — trop rarement, — apporter des notions précises sur

lesquelles les esthéticiens sont très heureux de pouvoir appuyer parfois leurs considérations toujours un peu flottantes. Rien n'est donc plus nécessaire que les enquêtes minutieuses dont s'entoure aujourd'hui l'étude d'un artiste ou d'une œuvre. Malheureusement, l'enquête historique est tellement vaste qu'elle a, presque toujours, un résultat désastreux : elle empêche l'historien d'atteindre l'œuvre d'art. Il est pourtant certain que toutes les recherches historiques sur les circonstances de lieu, de date, ne sont que des marches d'approche et qu'il s'agit d'arriver avant tout sur la ligne de feu, c'est-à-dire d'aborder l'œuvre d'art pour lui demander ce qu'elle contient. Mais hélas ! en pratique, pour la plupart de ces excellents livres d'érudition artistique, lorsqu'après avoir décrit les mœurs, les institutions, raconté les biographies, ramassé soigneusement, sans en perdre un seul, tous les documents qui touchent de près ou de loin aux artistes, l'historien atteint enfin aux œuvres, il est généralement essoufflé et il s'arrête là ; le livre est déjà bien assez gros pour qu'on puisse décemment y mettre le point final. En sorte que cette savante méthode a très souvent pour premier résultat de faire errer les historiens hors de l'art pour les arrêter à l'entrée de la terre promise. Et pourtant, les documents sont fort rares ; je parle de ceux qui nous apportent des notions réellement utiles ; et sans doute la plupart de nos connaissances précises nous ont été données par les historiens ou les archives d'autrefois ; mais au point où nous en sommes, il est à craindre que ces archives et ces textes n'aient plus beaucoup à nous révéler, alors qu'il suffit d'entrer dans un musée pour constater que nous avons encore tant à apprendre. On a beau jeu à opposer la certitude des documents aux simples probabilités de l'analyse interne. Mais on peut répondre que, si rien n'est souhaitable comme un bon certificat d'authenticité pour un tableau, il n'est aussi rien de plus rare ; s'il nous fallait attendre des actes notariés pour identifier des peintures, sculptures, qui sont un peu éloignées de nous, il nous faudrait accepter une ignorance à peu près totale de la peinture et sculpture antérieure au XVIIe siècle. Et même pour les monuments qui nous présentent des certificats bien en règle, est-ce qu'il ne faut pas fort souvent que

l'examen intrinsèque de l'œuvre en corrige les affirmations manifestement inexactes. Les cartulaires des abbayes nous fournissent, sur l'histoire des églises, les dates de la consécration d'un chœur, d'une nef ; mais le style de l'architecture oblige généralement à rectifier cette date d'un ou plusieurs siècles, parce que le monument a été refait et que les cartulaires n'en parlent pas.

Mais surtout, en admettant que nous soyons disposés à accorder plus de créance aux documents écrits qu'aux conjectures des historiens et des critiques, ne sommes-nous pas obligés de constater que les documents sont, pour tout ce qui nous intéresse, d'une discrétion désespérante ? Que sont les quelques tableaux qu'ils nous ont permis d'identifier, en face des centaines d'autres qui, dans nos musées, attendent un nom d'auteur certain ? Pour les chefs-d'œuvre des XIVe et XVe siècles qui préoccupent tant les historiens, nous pouvons bien espérer dans l'aide des archives ; mais en attendant les découvertes, qu'on nous laisse, comme pis-aller, le jeu des conjectures. Ces conjectures de notre jugement devancent de beaucoup les certitudes de notre érudition. Grouper des œuvres anonymes en se fondant sur leurs analogies, reconstituer l'œuvre d'un artiste dont on ignore même le nom, c'est là une opération hasardeuse et délicate, mais obligatoire. En revanche, tirer de documents un nom nouveau qui s'applique à une œuvre connue est un évènement très rare et qui fait toujours sensation. Naguère, pour situer et classer une œuvre anonyme, on la rapprochait de l'artiste connu qu'elle rappelait le plus et l'on écrivait « école de Botticelli », « école de Rogier Van der Weyden ». Ce mot d'école, au sens très vague, venait très à propos au secours des rédacteurs de catalogues.

On cherche maintenant, de plus en plus, à discerner des personnalités distinctes dans ces groupements d'école ou de famille. On ramasse donc soigneusement tous les noms que les anciens historiens, Vasari ou Van Mander, nous ont conservés et ceux que d'autres documents nous ont révélés et l'on tâche de faire entre eux une répartition équitable des œuvres sans père déclaré. Quand les noms font défaut, on use de périphrase « un ami de Sandro », « un compagnon de Peselino ». Ce mode de désignation est une nécessité dans la dis-

cussion, la conversation, la rédaction d'un livre ou d'un catalogue. Les archives permettront-elles jamais de remplacer par des noms exacts ces périphrases provisoires ? C'est incertain et, à tout prendre, à peine utile. La révélation de son patronyme n'ajoute que bien peu à la connaissance que nous avons d'une œuvre, à moins que ce nom soit celui d'un artiste connu par d'autres œuvres auxquelles celle-ci vient se rattacher. Il vaut mieux, en attendant, continuer à étudier les œuvres sans nom de nos musées, plutôt que les noms sans œuvres de nos archives. Combien nous a-t-on révélé de « primitifs français » ! On a fait de gros livres remplis de noms nouveaux exhumés d'anciens actes notariés. C'était très louable. Mais si l'on avait découvert un plus grand nombre d'œuvres, on eût enrichi beaucoup plus notre connaissance de l'ancienne peinture. Ceux qui opposent si volontiers la certitude des documents aux incertitudes de la méthode intuitive ont seulement le tort de feindre que leur méthode est toujours applicable ; elle ne l'est que dans la mesure où l'on possède des documents. Or personne ne saurait prétendre que l'on peut négliger les renseignements écrits que le passé nous a laissés. On se borne à souhaiter que le prestige des méthodes historiques par la recherche documentaire n'aille pas jusqu'à faire oublier les œuvres. Il y a des historiens de l'art qui montrent une prédilection vraiment surprenante pour les périodes qui ne nous ont pas laissé d'art.

Une rapide promenade dans une galerie de peintures nous dira bien aisément dans quelle mesure la méthode intuitive et la méthode documentaire peuvent nous aider. Pour les œuvres du XIXe siècle, les difficultés d'attribution ne sont pas considérables. Souvent, les œuvres ont été acquises de l'artiste en personne. Les incertitudes ne commencent que pour les œuvres dont les auteurs sont disparus. Et comme la peinture moderne a recherché le style individuel, nous ne pouvons confondre la manière de deux artistes originaux. Mais aussi l'habileté des faussaires devient plus dangereuse à mesure que les procédés se font plus personnels et, par suite, plus faciles à pasticher. Turner, Constable, Rousseau et Corot sont aujourd'hui représentés par un nombre d'œuvres qui excède sensiblement ce qu'ils ont exécuté. Ce n'est pas un dépouillement

d'archives qui nous donnera le moyen de distinguer l'œuvre fausse de l'œuvre authentique.

A mesure que nous remonterons dans les temps, de nouvelles difficultés viendront s'ajouter. Déjà, le XVIIIe siècle nous a laissé beaucoup de bons tableaux anonymes, et quantité de peintres ont travaillé dont nous ne connaissons même pas les noms. De plus, les peintres de cette époque conservaient l'habitude des anciens ateliers, la collaboration constante des élèves avec le maître ; dans les portraits de Largillière, de Rigaud, il faut distinguer ce qui est de l'artiste et ce qui est de son disciple ; il faut aussi retrouver, la plupart du temps, le nom du modèle. Watteau a été imité, pastiché, une grande partie de son œuvre soulève la question d'authenticité. Les portraitistes anglais ne sont pas toujours faciles à distinguer les uns des autres. Les documents apportent ici encore quelques renseignements, surtout quand il s'agit de nommer le modèle d'un portrait ; mais pour distinguer Romney de Ræburn, un vrai La Tour d'un faux, connaissez-vous un autre moyen que l'éducation visuelle ?

Le XVIIe siècle français, comme en toutes choses, se présente avec des références correctes, des documents bien classés ; l'Académie royale a pris soin de la gloire de ses membres ; elle ne les a pas tous rendus immortels ; au moins les a-t-elle nommés dans ses registres. D'autre part, la comptabilité très bien tenue de Colbert ne nous laisse rien ignorer du prix des œuvres commandées et de la date des livraisons. Pour des maîtres officiels comme Le Brun, le seul problème qui peut se poser est celui de la part des collaborateurs dans ses compositions décoratives. En revanche, les obscurités recommencent dès qu'il s'agit des artistes antérieurs à l'Académie ou d'œuvres qui n'ont pas été commandées par la monarchie ; les documents découverts sur les Le Nain sont copieux ; néanmoins tout est encore obscur dans leur œuvre, et la répartition des tableaux entre les trois frères, et la nomenclature de leurs œuvres certifiées. De son vivant même, Claude Lorrain se plaignait amèrement des imitateurs et des faussaires ; il a pris soin de nous laisser son « livre de vérité », un catalogue avec esquisses de ses œuvres. Mais, naturellement, on ne rencontre pas un faux Lorrain qui ne soit fidèlement copié

d'une des esquisses de ce livre de vérité. La plupart des Lorrains du Louvre sont entrés dans les collections royales dans des conditions qui les mettent à l'abri de tout soupçon ; mais pour ceux qui n'y sont pas entrés du vivant du peintre, tous les doutes sont permis et il ne faut pas attendre des documents qu'ils nous tirent d'embarras. A la même époque, la grande école espagnole nous laisse bien des sujets de doute. Ribéra et Murillo se reconnaissent encore aisément. Mais Vélasquez ! Ces écoles de grands techniciens laissent à la postérité d'innombrables peintures, des œuvres très belles, sur lesquelles on est toujours tenté d'appliquer les plus grands noms. Vélasquez a été fort imité ; d'excellents élèves ont pratiqué sa manière ; les répliques de ses portraits royaux sont naturellement fort nombreuses. Les peintres flamands du XVIIe siècle sont assez bien connus, mais beaucoup viennent se fondre dans l'œuvre débordante de Rubens ; il n'est jamais facile de faire le départ entre le travail de ses élèves et son travail personnel. Devant les œuvres sorties de l'atelier Rubens, la question se pose toujours de savoir doser l'élément Rubens et la part des collaborateurs. Ce sont encore ces bons et ponctuels bourgeois de Hollande qui nous ont laissé les renseignements les plus exacts. Dans cette école si riche, aux œuvres si dispersées, il est assez facile de se reconnaître, surtout au milieu du XVIIe siècle ; les peintres ont chacun une technique très définie et d'ailleurs ils ont souvent pris la précaution de signer leurs œuvres et, quelquefois, de donner l'âge, le nom ou les armes de leur modèle.

Mais l'obscurité s'épaissit au XVIe siècle, malgré la renommée des grands artistes. Les œuvres des maîtres italiens sont certifiées par de très anciennes traditions ; elles vivent, depuis leur naissance, dans le plein jour de l'admiration et n'ont jamais passé par ces siècles d'oubli durant lesquels tant de chefs-d'œuvre ont perdu leur état civil. Cependant même pour les plus grands artistes que de questions se posent : ils n'ont pas toujours été illustres ; leurs œuvres de jeunesse, celles qui nous permettraient de suivre la formation des maîtres, le plus souvent nous les ignorons ou les méconnaissons ; combien de tableaux charmants, d'un style encore indécis, semblent annoncer des œuvres de génie ; mais qui tracera la

démarcation entre Verrocchio et Vinci, Pérugin et Raphaël, Giorgione et Titien ? Ce ne sont pas les documents, mais des analyses techniques. Dans les écoles du Nord, quelques artistes brillent d'autant plus que les noms d'artistes secondaires sont restés dans l'oubli. Antonio Moro, les Clouet, Holbein ont donc accaparé presque tous les portraits du XVIe siècle et les historiens devraient bien maintenant reconstituer l'œuvre des peintres qui s'étaient laissé absorber. Pour tout ce travail, ne comptons que fort peu sur les découvertes d'archives.

Mais c'est surtout quand nous pénétrons dans le XVe siècle, dans les Flandres comme en Italie, en France comme en Allemagne, que la certitude est l'exception et l'ignorance la règle. Dans la salle des primitifs du Louvre, dans la galerie de 7 mètres, dans les deux salles de primitifs flamands, dans celle des primitifs français, combien y a-t-il d'œuvres dont nous puissions affirmer qu'elles sont d'un artiste déterminé ? Pour les Italiens, y en a-t-il dix ? Pour les Flamands, cinq ? Pour les Français, il y en a deux. Les œuvres de Florence abondent ; celles qui sont restées en place, les fresques de Toscane et d'Ombrie doivent à leur stabilité d'avoir conservé quelquefois leur état-civil ; mais pour les nombreux retables ou prédelles détachés, dispersés aux quatre coins des deux mondes et recueillis dans les musées et collections, comment peut-on risquer de leur donner un nom ? Il n'y a pas longtemps encore, la plupart des peintures florentines étaient attribuées à Filippo Lippi ou à Botticelli. Il a fallu distinguer d'autres artistes ; les noms fournis par l'histoire ne suffisent plus et l'on est obligé de faire intervenir ces « amis », ces « compagnons » dont les noms restent ignorés mais dont l'œuvre se définit peu à peu, et l'école florentine est, de beaucoup, la province la mieux connue de l'art italien. Chez les Ombriens, que d'incertitudes ! Malgré une signature, l'existence même de Fiorenzo di Lorenzo est fort compromise ; s'il disparaît, qui prendra ses jolis tableautins ? Dans les écoles du Nord et de l'Italie, dès que les peintres ou les peintures commencent à circuler, les historiens s'embrouillent et ils ont peine à distinguer Ferrare et Bologne, Vérone et Brescia. Mantégna est un artiste dont la personnalité ne risque pas de se confondre avec ses élèves ; les frontières sont

nettes entre ses œuvres et les œuvres voisines, mais tout autour de lui, dans sa zone de rayonnement, dès que les génies fléchissent, les influences s'entrecroisent et il devient bien difficile de démêler des personnalités distinctes. Pour tenter de nous retrouver dans ce désordre, devons-nous attendre les découvertes de documents providentiels ?

Quand on passe dans la salle du xve siècle flamand, l'incertitude est plus grande encore. Il fut un temps où toute peinture du xve siècle était attribuée à Van Eyck, Rogier van der Weyden, Memling ou Quentin Matsys. Au-dessous de ces quatre chefs d'école, un certain Van der Meire assumait les œuvres de second ordre. On a supprimé Van der Meire, ou à peu près, et, en revanche, on a ressuscité beaucoup de noms nouveaux pour départager les nombreux panneaux flamands du xve siècle. Et ces noms ne sont pas suffisants encore ; on s'est avisé d'un stratagème. Quand on a groupé deux ou trois panneaux d'une même manière et que le nom manque, on désigne l'auteur par son tableau le plus illustre « le maître de X » ou le « maître de Y ». Il ne reste plus ensuite qu'à trouver un nom véritable ; ce nom, tiré des archives, apporte avec lui quelques dates et quelques renseignements biographiques : Campin et Daret se disputent les tableaux du maître de Flémalle. Procédé très légitime qui a le seul tort d'être un peu trop facile ; on tend ainsi à pousser le nombre des « maîtres » jusqu'au nombre des tableaux. Mais on voit trop que ce jeu n'a été inventé que pour amuser notre ignorance ; il est rendu possible parce que nos connaissances par les œuvres sont en avance sur nos connaissances par les documents. C'est bien avec les œuvres des artistes que nous devons nous résigner à reconstituer leur personnalité. Chez les maîtres allemands, nous avons les mêmes nécessités d'être timides dans l'affirmation et hardis dans l'hypothèse, malgré le grand effort de l'érudition. Chez les primitifs français du xve siècle, on est parvenu à réunir une douzaine d'œuvres ; on découvre de temps en temps des noms. Enfin, pour le xive siècle, qu'il s'agisse de peinture italienne ou de peinture du Nord, je ne crois pas que l'on puisse, dans un musée comme le Louvre, donner une seule attribution certaine.

Ce travail toujours à refaire peut bien soulever quelque scep-

ticisme, puisque les professionnels n'arrivent que bien difficilement à se mettre d'accord. Mais il serait tout à fait injuste de nier que l'analyse des œuvres et des styles n'ait grandement servi à la connaissance des artistes. Il suffit de feuilleter un ouvrage datant de 25 ou 30 ans, et l'on conviendra que l'histoire de l'art s'est enrichie de quelques découvertes dues aux documents et de beaucoup de découvertes dues à l'analyse des œuvres. Quant aux désaccords qui séparent les historiens, ils ne portent généralement que sur des nuances ; il ne s'agit jamais que de fixer une délimitation précise entre deux noms voisins ou deux dates rapprochées. Mais d'ailleurs, ne dût-il jamais aboutir, ce travail d'identification, n'en est pas moins la base de toute histoire artistique. Quiconque n'a jamais abordé ces questions, ne s'est jamais demandé devant un tableau de Filippo Lippi ou de Rogier van der Weyden, si les couleurs et les lignes, les types physionomiques et les costumes étaient bien de la même main qui a créé tels autres tableaux qui sont avérés de ces deux peintres, celui-là n'a jamais posé la question initiale, fondamentale ; il a pu tourner autour du sujet pendant toute sa vie sans jamais y entrer. Sans doute, on ferait un bien gros livre de toutes les conjectures qui n'ont pas été maintenues. Mais ne remplirait-on pas une bibliothèque de tous les documents publiés qui n'ont jamais servi et qui ne serviront jamais ?

Pour ceux qui étudient les œuvres d'art, il y a sans doute beaucoup à gagner dans l'exemple des sciences historiques ; mais il n'y a pas moins à craindre.

L'historien cherche par tous les moyens, en recueillant les témoignages et en les critiquant, à dégager la physionomie réelle des évènements du passé ; il doit reconstituer cette « réalité » historique qui ne pourra jamais être qu'une conception imaginaire autorisée, contrôlée, étayée par des documents. Le fait, la vérité historique sont la conclusion de cet interrogatoire et l'on comprend de reste que cet interrogatoire soit, pour l'histoire, la grande affaire. L'historien de l'art, au contraire, part de ce fait ; cette conclusion que l'historien cherche dans une succession de conjectures contrôlées, il l'a devant lui, sous les yeux, dans la main, sous la forme concrète, matérielle, de l'œuvre d'art. Il serait vraiment par trop absurde que, par

imitation, les historiens de l'art négligeassent délibérément tout ce qui fait l'intérêt et la solidité de leur science, pour se consacrer exclusivement — et s'y perdre — à la recherche des documents écrits. Et, pour eux, quel témoignage peut donc égaler en importance et en autorité le tableau, la statue, l'œuvre d'art elle-même ?

*
* *

L'histoire de la littérature a précédé l'histoire de l'art et devait naturellement influencer sa jeune sœur. Les artistes et les écrivains qui sont contemporains traduisent des sentiments du même temps et peuvent, par suite, s'aider mutuellement quand on cherche à pénétrer leur signification profonde. La littérature semble tout d'abord devoir donner une expression plus claire, justement parce que le langage dont elle se sert, c'est celui des mots. Or, pour nous, comprendre c'est surtout définir des idées et les idées sont associées étroitement au langage verbal. Si bien que faire comprendre un tableau ou un monument d'architecture, c'est tout simplement mettre en mots clairs le sens de cette œuvre plastique. Et quand la littérature d'un temps nous fournit sur une œuvre d'art un commentaire tout prêt, nous nous en emparons comme d'une clé qui traduit un langage chiffré. Dans les sermons du moyen âge, nous trouvons les sujets des sculptures et vitraux gothiques ; dans la tragédie classique, nous reconnaissons la composition de Poussin ou de Coypel ; chez Watteau, la comédie de Marivaux ; et les correspondances continuent entre Greuze et La Chaussée, Hugo et Delacroix, Zola et Manet, Claudel et Maurice Denis, etc.

Cette méthode si riche en rapprochements ingénieux est d'autant plus séduisante qu'elle se présente avec le double prestige de l'art et de la littérature et, pour cette raison même, nous ne devons pas nous laisser entraîner à nous y attarder. Les rapprochements sont évidents, séduisants, faciles. Il faut se défier. Et d'abord, le premier danger est de donner à la littérature, c'est-à-dire à l'expression verbale ou écrite, une sorte de priorité sur la plastique, c'est-à-dire sur l'expression par les formes. Fatalement, nous nous représentons la littérature comme la première expression artistique de la pensée humaine

et nous nous figurons volontiers que les arts plastiques ne viennent qu'en second lieu, comme des images qui s'ajoutent à un texte pour l'illustrer. Cette conception a le tort de ne pas répondre à la réalité, de fausser complètement les relations de parenté qui unissent les arts entre eux ; l'art des mots et l'art des formes sont unis par les liens de fraternité et non par une parenté de filiation. S'ils se ressemblent parfois c'est qu'ils sont fils des mêmes parents.

Loin d'être dérivée du livre, l'œuvre du sculpteur et du peintre a, le plus souvent, précédé la littérature de laquelle on la rapproche pour y trouver l'explication cherchée. L'œuvre de Poussin qui répond si bien à la tragédie classique de Racine lui est sensiblement antérieure. Watteau précède Marivaux. Des rapprochements innombrables peuvent être faits pour montrer que le peintre et le poète cherchent, avec des moyens différents, le même genre de perfection. Mais le peintre est bien souvent en avance ; les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture définissent les conditions de l'art classique avec beaucoup plus de netteté et un esprit plus philosophique que Boileau ne l'a fait dans son Art Poétique. Sculpteurs et peintres n'ont été, le plus souvent, que de médiocres liseurs. Ils accomplissaient leur tâche, sans beaucoup se mêler au monde où l'on imprime. Il y a eu quelques artistes lettrés ; leur œuvre n'y perd pas toujours, mais elle n'y gagne pas nécessairement. Delacroix fut un de ceux-là. Beaucoup de ses œuvres sont des souvenirs de lectures. Mais il ne faudrait point voir en lui un illustrateur du romantisme de son temps. Il n'avait qu'une médiocre estime pour la littérature romantique et ne manque jamais, dans son journal, une occasion de nous dire ses préférences pour les classiques du XVIIe siècle. Sans doute les livres qui l'inspiraient sont Gœthe, Byron et Walter Scott, il a les mêmes admirations littéraires que les romantiques, et il est issu des mêmes origines ; mais il ne reconnaît pas, chez ceux-ci, la beauté littéraire dont il fournit, en peinture, les correspondances plastiques. Victor Hugo de son côté n'a jamais beaucoup admiré la peinture violente et tourmentée de Delacroix : ses admirations allaient, au contraire, au classicisme alexandrin de Pradier. Tant il est vrai que les différences de langages l'emportent sur les ressem-

blances de pensée, au point qu'un poète et un peintre peuvent méconnaître leur parenté d'origine. Tout ce que peut se permettre la méthode littéraire, c'est de demander à la littérature un éclaircissement de l'art. Les historiens sont, de par leurs origines, surtout des littérateurs; c'est à la littérature qu'ils vont directement; c'est la littérature qu'ils comprennent immédiatement. On peut accepter le témoignage latéral de l'imprimerie quand on veut comprendre celui des formes plastiques ; mais c'est à la condition de se défendre toujours contre le préjugé naturel à tout homme de plume, que les mots sont le support initial et total de la pensée qui va ensuite animer les formes d'art.

Cette méthode littéraire a donné à l'histoire de l'art les deux livres de M. Mâle sur l'art du moyen âge, qui sont des chefs-d'œuvre. C'est justement parce qu'ils représentent cette méthode avec tous ses avantages que l'on peut aussi les choisir pour montrer qu'elle n'atteint pas aux causes internes et primordiales. Le premier de ces livres nous décrit l'art du XIIIe siècle français, en énumérant tous les sujets traités par cet art. L'ensemble se présente avec la majestueuse clarté d'une façade de cathédrale. Les lignes de l'architecture sont empruntées au *speculum majus* de Vincent de Beauvais, une de ces encyclopédies médiévales où tenait toute la pensée, foi et science, d'un contemporain de St Louis. Encore une fois, rien de plus cohérent, de plus solide et de plus beau. Et pourtant... Sans doute, l'auteur n'a point voulu dire que Vincent de Beauvais était l'inspirateur des œuvres d'architecture, sculpture et peinture des hommes du moyen âge. Il a voulu surtout donner une explication iconographique. Mais n'est-il pas à craindre qu'on la prenne pour une explication plastique et qu'on n'oublie les raisons internes des œuvres de la couleur ou de la pierre? Laissons l'architecture qui, bien évidemment, est une création des constructeurs, plutôt que des théologiens ; nous le pouvons, puisque M. Mâle ne s'occupe que d'iconographie. Mais pour les arts figurés même, est-ce que le phénomène fondamental, celui qui se trouve à l'origine de l'art du XIIIe siècle n'a pas été laissé de côté, justement parce qu'il est purement d'ordre plastique, alors que l'auteur ne s'est préoccupé que des correspondances de la littérature et de la plastique? La grande

révolution qui aboutit à l'art du XIIIe siècle, c'est la réapparition de la statue, guère plus. C'est parce que, à un moment donné, les figures de l'iconographie traditionnelle qui, jusqu'alors, avaient été peintes sur les feuillets des manuscrits et les murs des églises ou sculptées en bas-reliefs très plats sur les chapiteaux et les tympans, se sont dégagées pour prendre possession de leur forme complète, que la plastique des gothiques se distingue de celle des byzantins et des romans. Quelle explication donner à ce phénomène ? je ne sais : mais je sais bien que c'est ce phénomène-là qu'il faut expliquer tout d'abord, si l'on veut nous dire pourquoi l'art du XIIIe siècle est différent de celui du XIe ; et c'est précisément de ce phénomène que tous les écrivains, poètes et théologiens du monde ne se préoccupent point. Autrement, on pourrait vraiment s'imaginer que le XIIIe siècle a créé toutes les images de ce système iconographique qui entre si bien dans les cadres tracés par Vincent de Beauvais. Or le XIIIe siècle n'en a, pour ainsi dire, inventé aucune. Point de figures nouvelles ; ce que nous admirons sous les porches des cathédrales se retrouve — je parle des sujets — dans les bas-reliefs romans et les peintures byzantines. Des nouveautés on en trouve surtout dans les costumes, dans les attitudes, dans les expressions ; les innovations sont dans la forme. Des petites figures plates sont devenues de grandes figures pleines. Ce n'est pas la méditation d'un théologien qui nous donnera jamais la raison d'une telle transformation, mais l'application d'un imagier qui travaille dans son atelier.

Le second livre de M. Mâle apporte sur l'art de la fin du moyen âge des commentaires d'une grande beauté ; et cette fois, pour expliquer la progression réaliste de la plastique, il donne franchement une cause littéraire ; il voit les peintres du XIVe et surtout du XVe siècles influencés par les représentations dramatiques. Et il n'a pas de peine à trouver beaucoup de correspondances entre la peinture et la mise en scène, puisqu'un peintre est nécessairement un metteur en scène et que la composition d'un tableau, comme la disposition de décors au théâtre, vise à produire une sorte d'illusion. Mais la vraie, la grande différence entre la peinture du XVe siècle et les miniatures du XIVe siècle est dans le perfectionnement des moyens d'imitation du peintre et son souci croissant de vérité. Avant, peu ou

point de perspective, peu ou point de paysages, des figures à tons d'enluminures posées sur des fonds d'or ; après, le paysage, l'air, le lointain, les feux de la lumière et de l'ombre sur des corps pleins et enfin une manière de peindre — celle des Van Eyck — si riche et si souple qu'elle permet de donner une image concentrée, condensée, de la nature. Est-ce donc au théâtre que les peintres ont appris à peindre des paysages ? Or les paysages ne sont-ils pas l'élément nouveau qui distingue et oppose la peinture du XIVe siècle et celle du XVe siècle ? Est-ce donc en allant au théâtre que les peintres se sont mis entre les mains ce nouvel instrument qui les oblige à observer les nuances parce qu'ils peuvent les rendre, qui les oblige à « faire ressemblant » parce qu'ils ont en main un merveilleux instrument d'imitation ? Et qu'importe, après cela, si le peintre ou le sculpteur a pris au théâtre l'idée d'une forme de bonnet ? Le réalisme est le résultat d'une « évolution interne », bien avant d'être une transposition en peinture de représentations théâtrales.

La littérature et la plastique sont, d'ailleurs, bien loin de se développer d'un mouvement parallèle. La littérature suppose toujours un état de civilisation très avancée ; elle est la fleur suprême d'une culture raffinée. Les arts plastiques sont plus précoces, ils apparaissent plus tôt dans l'histoire ; les civilisations préhistoriques nous ont laissé des monuments d'architecture, de sculpture et de peinture, à des époques où la littérature n'existait assurément pas. Nous entendons par littérature, l'écriture littéraire. Et de même, dans une société, l'art commence avec les métiers les plus humbles, celui du forgeron, du potier, du charpentier et on le retrouve jusqu'au sommet de la civilisation. Il a donc une base autrement large que celle des arts littéraires. Bien d'autres présomptions nous autorisent à penser que l'art est indépendant de la littérature. Les périodes d'épanouissement des arts plastiques ne sont pas nécessairement des périodes de littérature brillante. Du XIIe au XVIe siècle, les poètes et les orateurs nous ont laissé des œuvres qui sont bien loin de l'éloquence des arts plastiques. L'architecture et la sculpture du XIIIe siècle expriment des sentiments dont la littérature ecclésiastique contemporaine ne nous laisserait pas soupçonner l'intensité, et la littérature fran-

ciscaine même n'atteint certes pas au pathétique de Giotto. Il semble bien que, durant tout ce moyen âge, au moins en France, l'artiste qui modèle la matière ait été incomparablement plus maître de son inspiration et de son instrument que l'écrivain ne l'était de sa pensée et de ses mots. Inversement, l'empire romain, qui fut certainement un temps où la culture littéraire et la moralité moyenne se développèrent normalement, vit une extraordinaire décadence des arts plastiques. Tant il est vrai que les idées qui font la beauté de la littérature ou de la morale n'inspirent pas nécessairement des chefs-d'œuvre plastiques.

*
* *

Les réflexions qui précèdent ont pour but de montrer que l'histoire de l'art ne peut, sans inconvénient, se soumettre aux disciplines voisines. Elle ne doit se rattacher ni à l'histoire générale, ni à l'histoire littéraire ; il faut qu'elle trouve sa raison d'être et sa méthode surtout dans son objet propre. Il y a, sans doute, des moyens d'atteindre à quelque précision, même dans l'analyse purement artistique.

Une science n'existe que lorsqu'elle a un objet à elle, c'est-à-dire lorsqu'elle étudie des phénomènes de même nature, ou tout au moins reliés par des rapports de causalité directe. Sans doute, tout se tient, tout est dans tout, une monade réfléchit l'univers, et les actions humaines dont s'occupent les historiens sont étroitement solidaires ; elles le sont à tel point que c'est toujours, pour l'historien qui fait le tableau d'une époque, une grave question de savoir où il lui faut s'arrêter dans le rassemblement des faits. Par la complexité de sa nature, par sa force créatrice, par son imagination, par sa puissance d'observation, l'artiste est certainement un des types d'humanité les plus riches pour un historien ; l'œuvre d'art étant la résultante suprême d'une civilisation, c'est toute l'histoire qui est en elle, toute l'histoire, toute la race, toute la géographie ; un tableau de Poussin ou de Millet peut être commenté par une histoire du monde, sans que le commentaire perde jamais pied : on donne aisément des airs de synthèse souveraine à une phrase, aux termes vagues, dans laquelle on rapproche des évènements qui n'ont rien de commun que d'avoir été contemporains. C'est

un jeu pour un historien esthéticien, pourvu qu'il ait le verbe large, de trouver la Renaissance entière et tout ce qu'elle implique, dans le sourire de la Joconde ; et, après tout, rien ne s'oppose à ce que des vues rapides et générales viennent parfois nous reposer d'un examen trop minutieux et nous obliger, en situant l'individu bien à sa place, à mieux voir l'importance relative des éléments d'un vaste ensemble. Mais pourtant n'oublions pas que, si tout est dans tout, notre intelligence ne voit clair, que si des séries particulières de causes ont été démêlées dans cet ensemble où tout est solidaire. Le meilleur, le plus sûr moyen que l'historien de l'art ait d'enrichir notre connaissance, c'est justement d'analyser les causes qui sont plus particulièrement d'ordre artistique. Parmi les innombrables phénomènes qui contribuent à l'apparition d'une grande œuvre d'architecture, de sculpture ou de peinture, qu'il se préoccupe donc de retenir et observer ceux qui relèvent de l'art ; à rechercher ceux qui sont d'ordre sociologique, économique ou religieux, il risque d'oublier trop souvent ceux qui relèvent particulièrement de son ministère. Avec quelques chapitres sur la géographie, l'histoire, la religion d'un peuple, on peut, il est vrai, faire le tour de l'art d'une époque ; mais le chapitre essentiel reste à faire. Quand on s'enferme dans le domaine de l'art, on est amené à rectifier, sur bien des points, la croyance courante sur la solidarité entre l'histoire générale et l'évolution particulière des arts plastiques. On s'aperçoit constamment que l'évolution de la plastique est bien loin de suivre fidèlement celle des croyances et des mœurs ; on s'aperçoit qu'il ne suffit pas qu'intervienne une révolution morale de l'importance du christianisme pour que peinture et sculpture en soient immédiatement modifiées ; la religion nouvelle a dû attendre longtemps pour posséder une architecture et une iconographie qui fussent à elle. En attendant, elle s'est installée dans les basiliques d'Orient et d'Occident, elle s'est passée d'un système iconographique, ou bien a dû se contenter d'images misérables auxquelles se mêlaient, d'ailleurs, bien des souvenirs païens ; dans la pauvre iconographie des catacombes et des basiliques, y a-t-il vraiment un langage digne des beautés morales de la religion nouvelle ?

Inversement, on trouve, au cours de l'histoire, des créations,

pour ainsi dire, subites, et que nulle influence extérieure à l'art ne saurait expliquer. La floraison rapide des cathédrales gothiques du Nord de la France ne saurait s'expliquer par un mouvement social ou religieux ; c'est bel et bien un procédé nouveau de constructeur qui l'a rendue possible. Car les autres causes — agglomérations urbaines, foi religieuse — sont de beaucoup antérieures et n'avaient pas suffi à susciter de semblables monuments. Quelle raison historique, morale, religieuse, nous dira pourquoi l'art chrétien qui n'avait pas eu de statuaire jusqu'au XIIe siècle vit naître, à la fin de ce siècle, des figures de pierre ? Est-ce qu'un certain degré de culture esthétique y suffit ? Et pourquoi y a-t-il donc eu tant de civilisations raffinées qui n'ont, pour ainsi dire, pas connu la sculpture ? Une des plus profondes transformations dans l'histoire des arts plastiques est celle qui s'observe dans la peinture et qui nous fait passer, au commencement du XVe siècle, de la peinture de « style Malouel » à la peinture de « style Ván Eyck ». Il serait parfaitement oiseux, ici encore, de rechercher des causes morales ou sociales à un phénomène dont les conséquences ont été considérables, mais dont les origines sont toutes sur la palette des enlumineurs et des peintres.

C'est quand on recherche les causes internes qui déterminent l'évolution des genres, que l'on atteint aux causes qui expliquent leur croissance et leur déclin. Suivez l'évolution générale de la peinture et ses rapports avec les arts, vous verrez comment cet état de la grande peinture suffit à expliquer l'apparition et la décadence de métiers voisins qui traduisent les mêmes images par des techniques différentes. Au VIe siècle avant notre ère, chez les Grecs, la peinture s'exécute à tons plats cernés de lignes nettes ; les peintres céramistes peuvent reproduire les effets de la grande peinture avec leurs lignes incisives et les oppositions tranchées d'un enduit noir sur le rouge de la terre cuite. Mais voici qu'au Ve siècle, la peinture modèle avec des ombres dégradées et des couleurs nuancées ; les céramistes ne peuvent pas suivre ; la simplicité de leurs moyens, les nécessités de la cuisson leur interdisent l'imitation de ces effets nouveaux. Leur art paraît immédiatement archaïque et démodé ; la peinture de vases disparaît, tuée par les progrès de la peinture

murale. Aux XIIe et XIIIe siècles, la peinture oppose des couleurs vives et plates cernées de traits durs ; c'est la manière byzantine desséchée par des artistes maladroits. Mais cette manière est précisément celle qui convient aux peintres de verrières ; la résille de plomb ne fait que reprendre les traits durs des fresques et les verres de couleur opposent leurs tons entiers et uniformes. Mais voici que, aux XIVe et XVe siècles, la peinture modèle, fait tourner les volumes, donne l'illusion de l'espace. Les peintres verriers veulent en faire autant ; mais la transparence égale du verre et les difficultés techniques de cet art s'y opposent. La peinture de vitrail est obligée de renoncer à rivaliser avec les peintres de toiles ou de panneaux : des verres blancs laissent alors entrer le jour pour éclairer les tableaux. Et de même pour les émaux ; la technique du cloisonné ou du champlevé s'accommodait parfaitement du dessin des figures du XIIIe siècle ; mais allez donc cloisonner une figure de Vinci ou même du maître de Moulins. Aussi l'émaillerie, devant les transformations de la grande peinture, a-t-elle dû abandonner bientôt ses vieux procédés. Et la tapisserie prêterait à bien des remarques de ce genre. La peinture évolue en vertu de ses lois propres ; tout auprès, quantité d'arts décoratifs prennent modèle sur elle ; mais les techniques sont parfois en désaccord ; la peinture, plus souple, passe aisément d'un style à l'autre et, dans ses transformations, elle apporte ou retire la vie aux techniques qui s'efforcent de l'imiter.

L'évolution des écoles de sculpture répond tellement à des raisons profondes que, dans les temps les plus différents, dans les civilisations les plus opposées, la sculpture passe par les mêmes phases ; et cette régularité dans sa croissance est telle qu'elle permet presque de reconstituer les phases manquantes lorsque les monuments qui subsistent ne nous fournissent pas tous les chaînons. Les statuaires archaïques présentent toutes des caractères identiques. Les premières figures égyptiennes, chaldéennes, grecques, ou gothiques sont toutes conformes à la loi connue sous le nom de « loi de la frontalité » qui a été définie par l'archéologue danois Lange. Et pourtant quoi de commun entre le Scribe accroupi, le roi Goudéa, les Koraï du premier Parthénon, les Apollons du VIe siècle, le Christ

de Chartres et le beau Dieu d'Amiens ? Pour toutes ces statues, ni la matière dont elles sont faites, ni les croyances qu'elles supposent ou l'usage qu'on en attend, rien n'est semblable ; le statuaire, pourtant, a dû, comme malgré lui, s'astreindre à les sculpter toutes avec des épaules de même hauteur, l'axe du tronc vertical, la même tête droite, la même attitude de face. Nous ne pouvons, pour ainsi dire, concevoir de statues contemporaines de celles-là, qui lèveraient une épaule, inclineraient ou détourneraient la tête. Et je passe sur les autres caractères communs et aussi sur la succession des phases de l'évolution dans la statuaire ; comment certaines écoles s'arrêtent dans leur croissance ; comment d'autres atteignent à un degré plus élevé de réalisme, puis laissent de côté toute raideur archaïque pour suivre les formes vivantes dans leur souplesse ; comment enfin l'expression pathétique vient tourmenter les formes et comment le réalisme pur remplace le style des périodes classiques. On peut bien citer des écoles de statuaire qui s'arrêtent en route, l'égyptienne ou l'assyrienne : mais on n'en pourrait citer qui sautent une étape. La renaissance de la statuaire, au XIIe siècle, fait passer cet art par les mêmes phases qu'il avait déjà traversées en Grèce, du VIe au IVe siècle. Avant donc de chercher des explications à cette évolution dans les circonstances contemporaines, il ne faut jamais oublier que cet art s'est déjà développé plusieurs fois ainsi ; que cette répétition du même phénomène révèle comme une force interne dans ces développements et que ces conditions internes sont plus puissantes que les circonstances extérieures, puisqu'elles imposent des caractères communs, malgré les différences de temps, de lieux, de races et de croyances. La tendance toute naturelle est toujours de supposer, pour l'explication des formes plastiques, des sentiments qui répondent à ces formes. On imagine volontiers, à l'époque de la statuaire rigide, une religion dogmatique, sérieuse, un peu froide, et, à l'époque de la statuaire agitée, une vie sentimentale plus ardente. En vertu de ce principe, il faudrait conclure que les passions étaient plus vives au temps du Laocoon qu'au temps du Zeus de Phidias, que le Christianisme était plus ému au temps de Claus Sluter qu'au temps du Beau Dieu d'Amiens. Encore

une fois, non ; les formes dans lesquelles nous voulons voir l'image du temps se sont engendrées les unes les autres. Avant de les citer comme le résultat d'un moment de notre état social ou d'un texte littéraire, il faut toujours se répéter qu'elles sont d'abord « conditionnées » par les œuvres antérieures, dirigées dans leur croissance, comme les corps vivants et les plantes, par une finalité interne.

Quand on suit avec attention la formation et la transformation d'un style, — ce qui est bien l'objet principal d'un historien de l'art, — on s'aperçoit vite qu'il a son rythme propre. On voit alors que, si les artistes réfléchissent bien les aspects de leur temps, ils sont d'abord, et avant tout, les continuateurs de ceux qui les précèdent et qui les ont formés. Si l'on cherche les causes dans le milieu, l'art de Rubens, avec toute son exubérance fastueuse, s'expliquerait bien mieux au XVIe siècle, au temps de la richesse d'Anvers, qu'au XVIIe, alors que cette ville était ruinée. Mais il n'en va plus de même si nous remarquons que l'ampleur décorative de cet art n'était possible qu'après une longue assimilation de l'art italien, c'est-à-dire un siècle après que les maîtres flamands eurent commencé à faire leurs études à Florence, à Rome et à Venise. Et tant pis, après cela, si ces études terminées donnèrent leur résultat — qui est Rubens — à un moment de ruine économique, trop tard pour manifester l'exubérance d'une civilisation en plein essor. Et même, bien loin de n'être que la résultante ou le point de convergence d'innombrables causes, l'œuvre d'art, parfois, nous apparaît, non seulement entrer dans une filière de phénomènes indépendants, mais encore être à l'origine de phénomènes moraux dont on la croit, le plus souvent, le résultat. La statuaire antique est sortie du paganisme grec, sans doute ; mais inversement, est-ce que le paganisme grec n'est pas, en partie, une création des artistes, comme des poètes ? Le jour où Phidias a fixé définitivement le type physique de Zeus et son attitude, n'a-t-il pas, pour une grande part, contribué à former la personnalité de ce dieu ? La statuaire a eu, dans l'antiquité, une telle importance, que son rôle dans la vie religieuse n'a pas été seulement de fournir des accessoires au culte, mais d'aider les hommes à se représenter leurs dieux. Ce sont les sculpteurs et les peintres qui ont peuplé l'Olympe. Il semble

moins facile d'attribuer une collaboration aussi importante aux sculpteurs chrétiens du moyen âge. Et pourtant, il est visible qu'il y eut deux christianismes successifs ; le christianisme avant la sculpture et le christianisme après la sculpture. Un christianisme dans lequel les artistes ont le droit de prêter aux saints des figures d'hommes vivants et de les habiller à la mode du jour. ne peut être le même que celui où les images sont rares et d'aspect exotique ou lointain. Ce ne peut être la même prière qu'adresse une âme simple à une Vierge invisible, à une Vierge byzantine et monacale, ou enfin à une Vierge vivante et gracieuse qui sourit à son enfant. Que de remarques de détails pourraient prouver l'intervention constante des arts plastiques dans la formation des sentiments religieux ! Cette influence des images ne serait niée par aucun théologien.

Elle n'est pas moindre quand on sort de l'art religieux. Durant le XIXe siècle, il n'est, pour ainsi dire, pas une œuvre originale qui n'ait précédé l'assentiment de l'opinion. Loin d'être la résultante d'un goût régnant, les œuvres d'art ont presque toujours heurté le jugement de la société et n'en ont été acceptées que lentement, à mesure qu'elles transformaient ce goût général dans lequel on voudrait chercher leurs origines. Nous n'avons pas le loisir d'insister sur cette action en retour de l'art sur les croyances et sentiments d'où il est parti. Mais ces brèves remarques ajoutent une raison nouvelle de ne pas voir seulement dans l'art une sorte de phénomène-résultat ; c'est un mode d'activité qui porte en lui-même la plupart de ses motifs et qu'on ne saurait expliquer par des causes extrinsèques.

*
* *

Ceux qui ne demandent à l'histoire de l'art que de renseigner leur admiration et de motiver leur plaisir ont beaucoup à gagner à une analyse artistique qui serait précise et spéciale ; car ils doivent savoir que leur plaisir ne perd nullement à s'appuyer sur des raisons précises, d'ordre technique. Nous avons tous éprouvé de l'irritation devant certaines extases exclamatives que leur violence fait, presque toujours, paraître insincères. Et en effet, quelle liste amusante ne pourrait-on pas faire avec les bévues de l'admiration ! Il suffit d'ouvrir, au hasard,

des livres d'art démodés. Une analyse un peu raisonnable de la syntaxe des arts plastiques évite de se fourvoyer grossièrement, car seule elle nous permet de distinguer, dans l'œuvre d'art, ce qui est de l'artiste et ce qui n'en est pas, ce qui est accidentel, ce qui est voulu. Et sans doute, quelques-uns de ces esthètes qui font profession d'admirer sans regarder de trop près ne manquent pas de dire bien haut que peu leur importe la raison de leur émotion. Si nous leur montrons qu'ils admirent à contresens, leur admiration perdra certainement beaucoup de sa sincérité. Cousin lisant Pascal s'extasiait sur un certain « raccourci d'abîme » qui se trouva n'être, à la lecture, qu'un « raccourci d'atôme » : Cousin était certainement sincère et, pourtant, je doute que le raccourci d'abîme ait paru aussi admirable depuis qu'on y a découvert une vulgaire coquille. Lorsque les peintres du xve siècle, flamands et italiens, ont été mis à la mode sous le nom de « primitifs », les différences entre leur style et celui des artistes classiques auxquels on était habitué fit croire à l'ingénuité, à la naïveté, à la maladresse de ces peintres et, comme la naïveté passe toujours pour une marque de sincérité, les primitifs ont été admirés surtout pour la profondeur de leur foi religieuse et la candeur de leur mysticisme. On ferait un recueil considérable avec les phrases émues qu'a inspirées l'ingénuité des peintres qui travaillaient à Florence et à Bruges, au xve siècle ; il fournirait un exemple d'admiration fondée sur un contre-sens à peu près perpétuel. Car rien n'est moins naïf, rien n'est plus adroit, plus maître de son métier que des artistes comme Botticelli, Ghirlandajo, Jan Van Eyck ou Thierry Bouts ; on peut même ajouter qu'il n'y a guère d'époque où les préoccupations de métier, le souci de l'exécution parfaite aient primé davantage toute autre préoccupation.

On peut cependant admettre, à la rigueur, que ceux qui cherchent seulement dans les commentaires de sculpteurs ou de peintres un moyen d'enrichir, de compléter, de prolonger leur jouissance esthétique, n'attachent pas une importance considérable à l'indépendance de l'histoire de l'art. Mais ceux qui étudient les monuments artistiques comme des documents sur l'humanité passée, ceux qui veulent y déchiffrer un témoignage des hommes d'autrefois, doivent souhaiter que ce témoignage apporte quelque chose de nouveau. Si les églises, les

peintures et les statues ne nous disent rien qui ne soit déjà dans la littérature et les autres archives de l'histoire humaine, à quoi bon l'histoire de l'art? Mais si l'œuvre d'art est vraiment un langage d'une forme particulière traduisant des sentiments et des idées qui ne sauraient s'exprimer d'une autre manière; si ce langage, pour être bien compris, doit être étudié en lui-même, dans sa syntaxe, c'est-à-dire dans sa technique et ses habitudes spéciales, alors l'histoire de l'art apporte un enrichissement à nos connaissances générales. Elle remplit un chapitre qui, sans elle, serait vide, au lieu de répéter ce que l'on peut savoir par ailleurs.

Une science n'est vraiment utile qu'à la condition d'être indépendante et d'apporter des notions qui ne puissent être fournies par des sciences voisines. Quand les préhistoriens s'efforcent de savoir quelque chose sur le peuple qui tenait la Crète 2000 ans avant notre ère, ils demandent à l'anthropologie de leur dire la race que représentent les squelettes découverts; à la linguistique, d'expliquer l'origine de l'alphabet et, plus tard, celle des mots; à l'archéologie, ils demandent d'établir la filiation des formes ornementales ou architectoniques; et l'archéologie ne compte que si elle apporte ses conclusions tirées de l'examen des monuments. Si elle ne fait que résumer les conclusions des sciences voisines, pour les appliquer à la lecture des monuments, elle n'ajoute rien à nos connaissances, elle ne sert à rien, ou plus exactement, elle n'existe pas. Comme, pour les temps préhistoriques, les monuments artistiques sont, de beaucoup, les plus importants, les archéologues n'ont pu les omettre; et ainsi ce sont des historiens de l'art qui, avec les monuments de l'art, reconstituent l'histoire de l'Assyrie et de la Chaldée, de l'Égypte et de la Grèce archaïque. Mais, pour les temps modernes, les documents écrits sont fort abondants et c'est ainsi que l'on fait couramment l'histoire de l'art sans interroger outre mesure les monuments.

Une science n'existe que lorsqu'elle s'est donné un objet déterminé, c'est-à-dire lorsqu'elle étudie un ensemble de phénomènes de même nature, sur le même plan, solidaires entre eux et d'une indépendance relative par rapport aux phénomènes voisins. La psychologie n'existe que depuis qu'elle s'est détachée de la métaphysique et qu'elle a trouvé un genre

d'explication d'ordre psychologique. La sociologie n'a commencé de compter que lorsqu'elle s'est séparée de l'histoire et des autres sciences dites morales, que lorsque l'on a tenté de constituer des enchaînements de phénomènes de même nature et d'apporter une explication nouvelle. Et de même pour les faits d'ordre économique. Pour toutes ces enquêtes sur la société humaine, le premier devoir est de démêler, parmi tant de faits solidaires, les « séries » de phénomènes qui agissent directement les uns sur les autres. Ainsi, pour l'histoire de l'art. Même si elle doit renoncer à la prétention d'être une science au sens littéral de ce mot, elle doit cependant, pour exister, pour être de quelque utilité, apporter à la connaissance des faits qu'elle étudie des explications originales, spéciales, des explications qui soient d'ordre artistique. Sinon, l'histoire de l'art ne sera jamais qu'un prolongement dans l'histoire générale du chapitre des arts ou une comparaison plus ou moins avouée avec la littérature.

Et nous devrions maintenant donner la définition du « fait artistique ». Mais il y faudrait un nouvel article, ou même un livre.

Louis Hourticq.

UN THEORICIEN DE L'HISTOIRE DE L'ART

HANS TIETZE[1]

C'est généralement à la fin de leur carrière ou tout au moins après de longues années consacrées à des recherches spéciales que les historiens se sentent la force et le courage d'aborder les problèmes de méthode.

Le présent ouvrage sur *La Méthode de l'Histoire de l'Art* est signé par un jeune Privat-docent de l'Université de Vienne. Mais si jeune qu'il soit, le Dr Hans Tietze a déjà derrière lui un bagage scientifique trop considérable pour que cet « essai » dédié à la mémoire de ses maîtres Alois Riegl et Franz Wickoff, qui ont l'un et l'autre jeté tant d'éclat sur l'enseignement de l'Histoire de l'Art à l'Université de Vienne, puisse être taxé de présomption. Le Dr Tietze s'est classé au premier rang de la jeune École Viennoise par la part prépondérante qu'il a prise à la rédaction de l'*Oesterreichische Kunsttopographie*, le dernier en date et certainement le plus remarquable des grands inventaires artistiques publiés en langue allemande. En six ans, il a réalisé le prodige de rédiger à lui seul neuf volumes de cette collection. Ce travail minutieux ne pouvait satisfaire à la longue un esprit aussi philosophique et d'aussi large envergure : c'est sans doute pour se délasser de cette écrasante besogne que M. Tietze a senti le besoin de coordonner ses idées sur la méthode à suivre en histoire de l'art.

*
* *

Comme la méthode en histoire de l'art n'est pas sensiblement différente de la méthode en histoire, M. Tietze a été tout natu-

1. Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, Seemann, 1913, 489 p., gr. in-8°.

rellement amené à calquer le plan et l'ordonnance de son livre sur le *Lehrbuch der historischen Methode* du professeur Bernheim, paru en 1903. L'ouvrage se divise en deux parties d'importance inégale : un long chapitre d'introduction où il essaie de définir la notion et l'essence de l'histoire de l'art (Begriff und Wesen der Kunstgeschichte) — et un précis de méthodologie où sont examinées tour à tour dans l'ordre consacré les différentes opérations du travail scientifique : heuristique ou recherche des sources (Quellenkunde) — critique des sources et des monuments (Kritik) — interprétation (Auffassung) — et enfin exposition (Darstellung).

Une simple analyse ne saurait donner une idée de la vigueur de raisonnement et de la richesse d'information dont témoigne cet essai magistral. M. Tietze a su éviter le défaut qui rend presque illisibles tant de travaux allemands du plus grand mérite : il prend garde de ne pas noyer son argumentation sous le faix d'une érudition indiscrètement étalée qui, à force de vouloir épuiser le sujet, épuise aussi trop souvent la patience du lecteur. Les principaux problèmes sont nettement posés, et si le lecteur français souhaiterait çà et là un peu plus de concision, il n'est du moins jamais rebuté par une fatigante prolixité.

Avant d'examiner les règles qui doivent présider à la recherche scientifique, M. Tietze s'efforce au préalable de définir l'objet, les limites, les divisions de l'histoire de l'art et ses rapports avec les autres sciences. L'histoire de l'art a commencé par s'opposer à l'esthétique, comme la science des faits à la science des lois. Les esthéticiens n'avaient que mépris pour les historiens de l'art, qu'ils considéraient comme des manœuvres chargés de rassembler la matière première de leurs spéculations, et les historiens de leur côté ne voyaient dans l'esthétique qu'une philosophie creuse et prétentieuse jonglant avec des idées *a priori*. Mais les deux sœurs ennemies ont évolué et, en évoluant, elles se sont réconciliées. L'esthétique, de dogmatique et de normative qu'elle était à l'origine, est devenue critique et, renonçant à imposer à l'art un catéchisme, elle s'efforce plus modestement d'approfondir les lois psychologiques de la création et de la jouissance artistique. D'autre part, l'histoire de l'art qui était purement narrative chez Pline

l'ancien, didactique et patriotique chez Vasari, qui, en un mot, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, était restée l'*histoire des artistes* plutôt que l'*histoire de l'art*, est entrée sous l'influence de Winckelmann et de Taine dans un troisième stade qu'on pourrait appeler le stade génétique ; en devenant plus explicative, elle s'est rapprochée de l'esthétique et à l'heure actuelle on peut dire que ces deux sciences, jadis hostiles malgré la communauté de leur objet, se pénètrent intimement.

Quel rapport peut-on établir entre l'histoire de l'art et l'histoire proprement dite ? La solidarité et l'interdépendance de ces deux ordres de recherches ne sont pas contestables. Il est aussi impossible de comprendre une époque sans connaître l'art qu'elle a produit que d'isoler une forme d'art de l'époque où elle est née et où elle s'est développée. Mais, comme l'observe très justement M. Tietze, il subsiste néanmoins entre l'histoire de l'art et l'histoire des différences fondamentales : l'histoire étudie les évènements d'un passé évanoui tandis que l'histoire de l'art s'occupe de monuments encore existants. Au reste, rien de plus dangereux, malgré certains parallélismes spécieux, que d'interpréter l'évolution artistique uniquement par l'histoire de la civilisation : parler à propos d'architecture gothique de régime féodal, de chevalerie, de scolastique, c'est se contenter d'analogies faciles et superficielles. Bien que l'histoire de l'art soit une simple branche des disciplines historiques, elle aura donc certaines règles de méthode qui lui seront propres et qu'il est indispensable de préciser.

C'est peut être, en effet, en histoire de l'art que le besoin d'une méthodologie rigoureuse se fait le plus impérieusement sentir, pour la raison qu'aucune autre science n'est plus exposée au dilettantisme. L'art est en apparence accessible à tous : comme il s'adresse à tout le monde, on en conclut un peu trop vite que tout le monde peut le comprendre et que le premier venu a voix au chapitre. Le dilettantisme en histoire ou en critique d'art a d'ailleurs été fâcheusement encouragé par la théorie mystique des Romantiques qui considèrent que l'art ne relève que du sentiment et qu'une étude scientifique de l'art est une profanation. Il n'y a qu'un moyen de lutter contre ce dilettantisme qui nie la légitimité de l'histoire de l'art ou qui la dégrade : c'est une méthode rigoureuse.

* * *

La recherche des sources, la critique des sources et des monuments, l'interprétation de ces monuments et enfin l'exposition des résultats acquis, telles sont évidemment les quatre opérations principales du travail scientifique. Mais si cette division est commode, il faut reconnaître qu'elle ne répond pas entièrement à la réalité et qu'elle présente comme successives des opérations qui, dans la pratique, sont assez souvent simultanées. De là une certaine incertitude dans le plan de l'ouvrage. Certains chapitres chevauchent l'un sur l'autre et M. Tietze se trouve parfois acculé à des répétitions. A deux reprises, par exemple, il examine la question de savoir si le critique d'art doit être en même temps un artiste. Il est visiblement embarrassé pour trouver la place qui convient à ses considérations sur l'analyse iconographique et l'analyse formelle. Faut-il aborder cette question dans le chapitre de l'Heuristique (Quellenkunde) ou dans le chapitre de l'Interprétation des monuments (Auffassung)? L'hésitation de l'auteur est très excusable. Mais il fallait prendre parti.

On lira avec un intérêt particulier la critique pénétrante à laquelle M. Tietze soumet la méthode de Morelli, perfectionnée par Berenson, qui, sous l'influence des sciences naturelles, prétend trouver un critère objectif de l'authenticité des œuvres d'art dans l'examen de certains détails morphologiques : la forme des ongles ou du lobe de l'oreille par exemple, les détails les plus insignifiants étant justement les plus caractéristiques. Que ce « bertillonnage » minutieux ait permis d'identifier avec une quasi certitude beaucoup de tableaux anonymes, ce n'est pas douteux. Mais cette méthode, qui a rendu de très grands services à l'étude du Quattrocento italien, est déjà d'une application beaucoup plus difficile pour le Moyen Age ; elle se dérobe en présence des œuvres de sculpture ou d'architecture, où un praticien, un entrepreneur s'interpose entre la conception et l'exécution. M. Berenson lui-même reconnaît franchement qu'aucun critère objectif ne remplacera jamais l'éducation de l'œil et le sens inné ou acquis de la qualité d'une œuvre d'art.

M. Tietze s'élève avec raison contre quelques autres ten-

dances de la critique moderne. On voit certains historiens d'art professer un mépris altier pour tous les documents, tous les témoignages écrits ; ils prétendent ne s'appuyer que sur l'étude directe des monuments qu'ils considèrent comme les seuls témoignages valables. A cela il faut répondre que la critique du style n'est pas encore assez avancée pour faire fi du secours que lui apportent les sources indirectes.

La même querelle se continue sous une autre forme entre les partisans de l'esthétique iconographique (Inhaltsæsthetik) et ceux de l'esthétique formelle (Formalæsthetik). Aujourd'hui il est de mode de mépriser le sujet de l'œuvre d'art ; les problèmes de forme sont regardés comme seuls artistiques. Rien de plus caractéristique à cet égard que l'interprétation de Hogarth par un humoriste du XVIIIe siècle comme Lichtenberg qui ne s'attache qu'au satirique et au peintre de mœurs et un représentant de la nouvelle critique comme Meier-Græfe qui étudie exclusivement le coloriste. Il faut avouer que l'interprétation de Lichtenberg, si désuète qu'elle nous paraisse, est beaucoup plus près des intentions de l'artiste. Le dernier catalogue de peintures du Musée de Berlin se contente de donner en regard de chaque reproduction photographique, un minutieux échantillonnage des couleurs, sans dire un mot du sujet. Il y a là certainement un excès. Si une œuvre d'art est avant tout un assemblage de formes et de couleurs, c'est aussi l'illustration d'une pensée ; il faut la considérer à la fois dans son contenu et dans sa forme et c'est en restreindre la signification que de la considérer sous un seul de ces aspects. Si une critique purement formelle est applicable aux productions des réalistes et impressionnistes modernes pour lesquels le sujet n'existe pas, elle est en tout cas absolument insuffisante pour rendre compte d'une œuvre du Moyen Age. Il va sans dire d'ailleurs que l'interprétation iconographique ne consiste pas simplement à reconnaître le sujet, mais qu'il s'agit de comprendre et de dégager toute la somme de pensées et de sentiments incluse dans une œuvre d'art.

Le chapitre final consacré à l'exposition est très succinct. M. Tietze observe avec raison que les progrès considérables apportés à la technique des différents procédés de reproduction ont eu pour effet de modifier en même temps les procédés de

description et d'analyse. Une bonne reproduction photographique dispense l'historien ou le critique d'art de paraphraser laborieusement une peinture avec des mots : tâche singulièrement vaine d'ailleurs, malgré la prestigieuse virtuosité de certains stylistes comme Goncourt ou Huysmans qui ont réalisé des tours de force de transposition littéraire ; car, comme le constatait le grand Burckhardt dans la préface de son *Cicerone* : « Si l'essence la plus profonde de l'œuvre d'art pouvait être rendue par des mots, c'est qu'alors l'art serait superflu et que l'œuvre en question aurait pu se passer d'être construite, sculptée ou peinte. »

Telles sont, brièvement esquissées, quelques-unes des questions que ce livre plein de conscience et de talent offre à la réflexion des lecteurs. C'est un ouvrage qu'on ne saurait trop recommander aux esprits soucieux d'échapper à la minutie des recherches de pure érudition et de jeter un regard d'ensemble, comme à vol d'oiseau, sur le champ qu'ils labourent. En écrivant pour les historiens de l'art sa *Methode der Kunstgeschichte*, M. Tietze leur a rendu le même service que M. Bernheim rendait en 1903 aux historiens avec son classique *Lehrbuch der historischen Methode*.

Louis Réau.

L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

EN FRANCE

ÉCOLE DU LOUVRE

En 1879, quelques conservateurs des musées nationaux prirent l'initiative de donner des leçons sur des matières archéologiques qui n'étaient alors l'objet d'aucun enseignement public, comme l'archéologie préhistorique et gallo-romaine, l'épigraphie phénicienne, les langues de l'ancienne Égypte. Le décret du 24 janvier 1882, rendu sur la proposition du « ministre des arts » du cabinet Gambetta, Antonin Proust, institua auprès du musée du Louvre un ensemble de cours qui devaient constituer comme une « école d'administration des musées », destinée à assurer le recrutement du personnel chargé de la garde et de l'accroissement des collections, soit à Paris, soit en province. Dans l'esprit des fondateurs, cette nouvelle création aurait été pour l'éducation des futurs conservateurs ce qu'est l'École des Chartes pour la formation des archivistes et bibliothécaires. Mais le nombre des chaires fut trop restreint à l'origine, des études d'importance considérable n'étant pas représentées dans le programme des cours. Ces lacunes furent comblées peu à peu ; des cours sur l'histoire de la peinture, de la sculpture moderne, sur les objets d'art des temps modernes, ajoutés, à partir de 1886. Depuis la dernière réorganisation (qui date de 1912), le nombre des chaires est de dix ; chaque département des musées nationaux — sauf le musée de Cluny — ayant une chaire correspondante dont le titulaire est normalement le conservateur, chef de service. Voici les titres de ces enseignements : archéologie nationale et préhistorique (musée de St Germain), archéologie égyptienne, archéologie orientale et céramique

antique, antiquités sémitiques, archéologie grecque et romaine, histoire de la peinture, histoire de la sculpture moderne, histoire des arts appliqués à l'industrie, histoire de l'art français aux XVIIe et XVIIIe siècles (musée de Versailles), histoire des arts au XIXe siècle (musée du Luxembourg).

Les élèves doivent assister pendant trois ans à l'enseignement d'un ou plusieurs professeurs ; à la fin de chaque année ils passent un examen oral dont le programme est fixé par le professeur (une partie choisie dans les leçons de l'année et une autre partie dans les matières non traitées) ; pour la troisième année, un examen écrit a été institué récemment. Pour obtenir le titre d'élève diplômé il convient d'écrire, en outre, un mémoire traitant d'une question d'archéologie et de répondre aux observations des examinateurs dans une soutenance présidée par le directeur des musées nationaux qui est, en même temps, le directeur de l'École. Primitivement, il était admis que les élèves diplômés auraient le droit de porter le titre d' « attachés libres » des musées nationaux et qu'ils pourraient être temporairement employés à des travaux de classements, de catalogues ou envoyés en missions à l'étranger. Cette disposition a été supprimée.

Les cours étant ouverts au public et les auditeurs venant de plus en plus nombreux, surtout depuis quelques années, l'esprit de l'enseignement et la forme des leçons ont subi nécessairement quelques modifications. Comme l'expliquent les règlements administratifs, les professeurs ont deux tâches à remplir : « tirer des collections, pour l'instruction du public, l'enseignement qu'elles renferment », et « former des élèves capables d'être employés, soit dans les musées de Paris ou des départements, soit à des missions scientifiques ». Ainsi, propager la culture artistique, essayer de faire comprendre la valeur de l'œuvre d'art, répandre les découvertes de l'érudition et, d'autre part, initier des étudiants aux méthodes qui apprennent à chercher, à trouver, à vérifier les découvertes, les familiariser avec l'outillage scientifique, les obliger à analyser les objets qui devront être leur constante préoccupation, tels sont les deux genres d'enseignement que les professeurs doivent distribuer. Non pas tous, car le public studieux et curieux des choses de l'art ne peut s'intéresser naturellement qu'aux études qui ne

demandent pas trop de préparation technique. Pour toutes les disciplines, les principes qui contribuèrent à la fondation de l'École, ont inspiré et déterminé l'esprit de l'enseignement : étudier autant que possible les originaux eux-mêmes, apprendre à les voir, à en saisir les caractères distinctifs qui permettent de les dater, de les attribuer à un pays, à une école, à un atelier, à un créateur ; ou de saisir les falsifications et les restaurations. La méthode d'observation est mise toujours au premier plan, l'étude directe de l'œuvre d'art et son commentaire passent avant l'étude des livres et leur critique. On s'efforce également de fournir sur les origines des pièces gardées dans nos collections des explications, afin d'esquisser l'histoire de la fondation et des accroissements de nos galeries publiques ; plusieurs cours ont même été récemment consacrés presque entièrement à des recherches de ce genre. C'est, en effet, qu'il est essentiel pour un fonctionnaire des musées de savoir l'histoire des dépôts dont il aura la garde. L'ignorance du passé de certaines collections ou de leurs vicissitudes, peut avoir souvent des conséquences funestes. Cette connaissance historique des musées est une part indispensable de l'apprentissage d'un futur conservateur. On peut se demander même si, dans une organisation rationnelle de l'École du Louvre, ces études ne devraient pas tenir plus de place encore et nécessiter l'organisation d'une série de leçons régulières, consacrées aux questions administratives et matérielles concernant la tenue d'un musée, auxquelles les élèves seraient tenus d'assister. Dans une énumération des lacunes présentées par le programme, il faudrait dire aussi les difficultés qu'éprouvent certains professeurs à remplir le cadre, trop vaste, de leurs études. Une seule chaire pour l'histoire de la peinture, du moyen âge au XIXe siècle, une seule également pour l'histoire de tous les arts décoratifs, depuis le haut moyen âge et dans tous les pays, aussi bien en Europe qu'en Orient, semblent insuffisantes. L'on pourrait souhaiter une meilleure répartition des besognes. Dans les cours fréquentés par le public, le professeur devrait être autorisé à diviser ses leçons : le premier semestre étant consacré à des leçons générales, accessibles à tous ; le second semestre réservé aux seuls travailleurs, permettant des recherches approfondies et minutieuses, des visites dans les galeries ; car les conseils d'expérience ou de pratique

du métier, les plus utiles vraiment, ne peuvent se transmettre qu'en des entretiens familiers.

L'École du Louvre est complètement dépourvue de matériel d'enseignement. Ni collections de gravures ou de photographies, ni ouvrages d'érudition ne sont mis à la disposition des élèves. Certains professeurs ont naturellement constitué, le temps aidant, des collections de documents ; elles sont leur propriété. Seuls les photographies et moulages réunis par Louis Courajod, pendant les trop courtes années de son fécond enseignement, ont été conservés et peuvent servir à son successeur. Presque tous les professeurs emploient les projections lumineuses pour illustrer leurs leçons ; les clichés restent entre leurs mains. L'on pourrait souhaiter la constitution d'un fonds commun de clichés, qui s'accroîtrait par l'usage, comme le dépôt des photographies des éditeurs officiels des musées et des planches de la Chalcographie.

Depuis quelques années divers projets de transformation de l'École du Louvre ont été discutés. Alléguant la difficulté, pour certains conservateurs, de soutenir la double charge de l'administration et du professorat ; l'existence de chaires analogues à la Sorbonne, au Collège de France, à l'École des Hautes Études ; on a proposé de rattacher les divers cours du Louvre, soit à l'École des Hautes Études, soit à la Faculté des Lettres où doit se constituer bientôt, dit-on, un Institut d'histoire de l'art, enrichi par de généreuses donations. Mais cette fusion aurait probablement comme conséquence la disparition de l'esprit qui animait l'enseignement de l'École du Louvre et lui donnait son originalité : l'étude des originaux de l'art et la préparation des conservateurs.

Le degré d'importance que l'on attachera dans la nomination des fonctionnaires des musées de Paris ou des départements aux diplômes, attestations d'études faites à l'École du Louvre, déterminera l'avenir de cette création. Son utilité étant de servir au bon recrutement des conservateurs des collections nationales, son existence serait inutile si les travailleurs formés à ses méthodes ne trouvaient plus aucun crédit auprès des pouvoirs publics.

Gaston Brière,
Professeur suppléant à l'École du Louvre.

UNIVERSITÉS

L'Histoire de l'art moderne à Lyon.

Une Université moderne est à la fois un organe de culture générale, une école spéciale, un institut scientifique où s'élaborent et se précisent des méthodes de recherche. L'enseignement de l'histoire de l'art, tel qu'il est compris et professé dans nos Facultés des lettres, n'est pas simplement le luxe d'une élite, un complément agréable des cours d'histoire et de littérature. La place de plus en plus importante que les études de ce genre ont prise dans la culture européenne, le rôle qu'elles jouent dans la curiosité intellectuelle de notre temps, la manière dont elles peuvent s'associer à notre vie et en modifier le décor, enfin le nombre et la qualité des travaux qui leur sont consacrés par des maîtres amènent à nos cours publics un auditoire déjà renseigné, soucieux de notions précises et sachant quel genre de profit il entend retirer de ces leçons. D'autre part l'histoire de l'art intervient dans la préparation des maîtres de l'enseignement secondaire, particulièrement des candidats à l'agrégation d'histoire. En outre elle attire des spécialistes qui apprennent à conduire leurs futures recherches et s'exercent par des travaux pratiques et par des enquêtes de détail, à l'occasion du diplôme d'études supérieures, à devenir capables d'utiles contributions personnelles.

*
* *

L'enseignement de l'histoire de l'art moderne dans les Universités françaises est adapté à ces exigences diverses. A Lyon, comme dans la plupart des autres centres, il comporte un cours d'agrégation, un cours de licence et un cours public. Au programme de l'agrégation d'histoire sont inscrites des questions qui l'intéressent de près : il en est beaucoup d'autres où

il peut intervenir avec utilité. Le professeur s'attache, avec le concours des étudiants, à déterminer les points sur lesquels doit porter l'effort de l'année. Il fait en sorte que le cours de licence ne soit pas absolument étranger aux programmes d'agrégation et complète, s'il est possible, la préparation des candidats, — en laissant d'autre part à ces exercices et à ces leçons le caractère qui leur convient. Enseignée dans un cours d'agrégation, l'histoire de l'art exige une adaptation pédagogique. Les étudiants traitent eux-mêmes certaines questions. Leurs conférences leur sont critiquées : mais les entretiens au cours desquels ils apprennent à ordonner leur pensée et les faits contribuent aussi à fixer des points de méthode et des procédés de travail dont les futurs spécialistes tireront parti et que leurs camarades ne peuvent pas ignorer.

A quelque public que s'adressent ces cours, il est nécessaire qu'ils aient un caractère concret et qu'ils fassent une place importante aux réalités techniques. Dans cet ordre d'études, les documents figurés ne sont pas une pure illustration, mais la matière même de l'analyse. Surtout, s'il est possible et utile d'interpréter les œuvres d'art comme les monuments des mœurs ou, si l'on veut, comme des dépôts de pensées et de sentiments, il n'est pas permis d'en négliger les caractères spécifiques, le savoir qui les a fixées, métier, technique, procédés, — toutes valeurs significatives du génie des maîtres et du génie des temps et dont l'évolution est instructive. On ne saurait les *traiter* comme une institution financière, diplomatique ou religieuse. Par là s'imposent une méthode et un outillage particuliers dont les caractères et l'emploi sont mis au point dans des *exercices pratiques*. Ces exercices réunissent spécialement les étudiants de licence et ceux qui se préparent au diplôme d'études supérieures. On doit demander à de futurs historiens d'apprendre à dater un document, de savoir le rattacher à la série à laquelle il appartient dans l'évolution d'une école ou d'une manière. Le maniement des archives, le mécanisme délicat des comparaisons, lorsqu'elles se limitent à des thèmes intellectuels ou moraux, aux sujets, aux expressions, aux costumes, aux accessoires, ne suffisent pas à fixer cette étude. Une analyse plus intime est nécessaire et, loin de conduire à des généralités arbitraires, elle tend à dégager des vérités limitées, précises et

vivantes. Des reproductions choisies pour leur fidélité, surtout des reproductions de dessins, parfois même des originaux, sont soumis à une sorte de questionnaire méthodique, qui porte sur la matière même, sur les outils dont se sont servis les maîtres, sur les caractères graphiques et pittoresques que déterminent ces outils, maniés de telle ou telle façon. Une pareille discipline n'a pas pour but de former des experts : elle s'adresse à des historiens et à des hommes de culture, elle leur enseigne que l'art n'est pas une réalisation d'idées générales à l'aide de formes et de procédés indifférents. Elle réagit utilement contre l'intellectualisme inévitable d'esprits jeunes, exercés pour les concours à des synthèses rapides. C'est cette méthode que mettait naguère en pratique à la Sorbonne notre maître éminent, M. Henry Lemonnier, lorsqu'à la suite de ses leçons si claires, si précises et si pleines, il nous faisait entendre quelque technicien compétent. De même M. Bertaux, lorsqu'il conduit des étudiants dans l'atelier d'un maître contemporain.

Au cours de ces dernières années, les séries documentaires que réclame cet enseignement se sont notablement accrues dans nos Universités. Lyon dispose d'un cabinet d'estampes, de photographies et de projections, dont l'ordre et la richesse sont dus à MM. Lechat et Bertaux et qui, également pourvu des grands recueils classiques de reproductions, alimente les cours des « textes » et des exemples indispensables. Mais si la photographie est excellente pour tout art exclusivement graphique, elle reste insuffisante ou dangereuse dans bien des cas. Pour doter l'enseignement de l'art moderne d'une institution analogue à ce qu'est, pour l'art antique, l'admirable collection de moulages constituée par M. Lechat, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lyon, on a réuni et classé un certain nombre de moulages d'après les originaux du Moyen Age et de la Renaissance. Les uns provenaient des Musées de Lyon, de l'ancien Musée d'art industriel de la Chambre de Commerce, de dons faits par d'éminents amis de la Faculté des Lettres ; les autres furent achetés sur les crédits accordés à cet effet par le Conseil de l'Université de Lyon et par le Ministère de l'Instruction Publique. Des circonstances heureuses ont permis de grouper ainsi en quelques mois plus de quatre cents moulages, dont une collection d'ivoires significative et variée. Un certain nombre

de pièces appartiennent à la région lyonnaise ; elles contribuent à faire connaître et à faire aimer l'art du passé local par le public de la grande cité. Aux examens de la licence comme aux exercices pratiques, ce Musée fournit, selon les cas, les documents que les étudiants sont appelés à interpréter. Aux conférences publiques comme aux cours fermés, il ajoute la confirmation puissante des exemples concrets.

Sur l'initiative de M. Bertaux, pour permettre d'étudier les œuvres de plus près encore, de les observer dans leur atmosphère et dans leur milieu, l'Université de Lyon et l'Université de Grenoble décidaient en 1909 de fonder en commun à l'Institut Français de Florence une section d'histoire de l'art, appelée à devenir l'organe central des voyages d'études interuniversitaires et dirigée par le professeur chargé du cours d'histoire de l'art moderne à l'Université de Lyon. Chaque année, à l'occasion des vacances de Pâques, les Musées des villes italiennes, les paysages et les cités qui contribuèrent à former les maîtres sont visités, sous la conduite d'un professeur de Lyon ou de Grenoble, par nos étudiants et par leurs camarades des autres Facultés.

Enfin, en novembre 1913, le successeur de M. Bertaux était chargé de la direction des Musées de Lyon. Sans doute les riches collections municipales étaient de longue date connues du public de la Faculté et le professeur d'histoire de l'art moderne, membre du Conseil des Musées, avait établi entre les deux institutions des rapports étroits et féconds. Mais en s'appuyant sur des œuvres dont il a mission de contrôler tous les jours la valeur ou l'intérêt, en faisant venir ses auditeurs dans les galeries, en leur apprenant à connaître et à comprendre ce qu'elles renferment, le professeur d'art moderne n'est pas appelé seulement à faire servir les Musées à l'éducation du public en général, il dispose de ressources exceptionnelles pour ses leçons, il peut donner plus de force et plus d'autorité à un enseignement qui ne vit que de réalités et d'exemples.

Henri Focillon,
Chargé du cours d'histoire de l'art moderne
à l'Université de Lyon,
Directeur des Musées de Lyon.

L'Institut d'art de l'Université de Lille.

L'Université de Lille possède une chaire d'histoire de l'art et un « Institut d'art », ce dernier organisé à frais communs par l'État, l'Université et la Ville.

L'orientation de l'enseignement résulte des considérations suivantes. La mission du professeur est, non de faire double emploi avec les livres et les manuels par des cours généraux d'histoire et de biographie, non de confiner les étudiants et les auditeurs dans le détail d'une étude spéciale et érudite, mais bien d'affiner leur vision, de les dresser à l'analyse, de leur révéler les lois esthétiques, de les familiariser avec la technique, enfin de les entraîner par des exercices pratiques. La destination d'une Université est d'être avant tout un foyer de haute culture et un laboratoire de recherches. Les arts qui s'adressent aux yeux doivent être étudiés scientifiquement dans leur nature, dans leurs moyens, dans les lois qui les régissent, comme l'a été la musique.

Donc, une juste part faite aux besoins des étudiants utilitaires ou non doués pour la préparation des parties de leurs programmes qui relèvent de l'histoire de l'art, tout l'effort pédagogique est consacré aux étudiants « volontaires », disposés et aptes à une étude désintéressée et approfondie des questions esthétiques ; à des « amateurs » qui, curieux de connaissances relatives à ce qu'ils goûtent, se sont fait « immatriculer » à la Faculté des Lettres ; à des élèves de l'École des Beaux-arts et de l'École régionale d'architecture de Lille ; à des artistes, à des ouvriers d'art, à qui l'Université se plaît à faciliter l'éducation artistique supérieure que les écoles d'art ne donnent pas.

L'enseignement porte à la fois sur la *théorie*, la *technique* et l'*histoire* des arts. Mais il subordonne décidément la dernière aux deux premières. Il apprend à envisager l'art non du dehors, mais du dedans ; à considérer les œuvres comme des témoins

ou plutôt comme des solutions particulières proposées à quelques problèmes posés depuis toujours ; à vérifier que la création artistique est strictement conditionnée par les fatalités naturelles et par la complexion physique et mentale de l'homme, que si impulsive qu'elle paraisse elle procède suivant des lois, que celles-ci sont susceptibles d'une formule précise. Il insiste tout particulièrement sur les matières et les procédés dont la connaissance est le plus sûr moyen de discerner les caractéristiques d'une manière ou d'un style, d'authentiquer une œuvre, d'établir une filiation.

Il est donné sous la forme non de leçons dogmatiques, mais d'analyses et de démonstrations, en face d'originaux ou devant leur image à l'écran.

*
* *

La tâche du professeur est facilitée par la possession d'un outillage considérable et spécial et par diverses ressources accessoires.

L'Institut d'art[1] comprend, outre une salle de travail dont l'agencement perfectionné permet, en un même moment, de projeter sur l'écran un ou plusieurs documents, de dessiner sur des tableaux illuminés et d'écrire sur des tables éclairées : 1° une bibliothèque et une iconothèque ; 2° un musée (mille mètres carrés environ) ; 3° un laboratoire technique pour des recherches et des expériences (avec forge, four à haute température, instruments d'analyse, etc) ; 4° un laboratoire photographique où le préparateur confectionne les tirages, les agrandissements, les clichés pour la projection.

Les collections se composent : 1° de documents (environ 60.000 photographies et moulages) ; 2° de clichés pour la projection (environ 12.000) ; 3° de séries techniques (matières brutes et préparées, outillage des différents arts, présentation *réelle* du processus d'exécution des objets...).

Il faut ajouter les ressources qu'offrent l'existence à Lille du plus grand musée provincial de France (une des principales collections de dessins d'Europe, 1300 tableaux...) et la faculté

1. En raison d'agrandissements et de transformations l'Institut d'art sera fermé jusqu'à la fin de l'année.

de se référer aux collections belges toutes voisines et surtout aux trésors d'art parisiens, familiers aux habitants d'une région dont une admirable facilité de communications tend de plus en plus à faire une sorte de lointaine banlieue de la capitale.

L'Institut est divisé en une *Section centrale*, consacrée à l'étude générale des phénomènes esthétiques et des conditions physiques, physiologiques, psychologiques des effets des différents arts, et en cinq *Sections spéciales*, réservées respectivement à l'architecture, aux arts décoratifs, à la sculpture, au dessin, à la peinture, à la gravure.

Dans la première sont réunis des appareils d'analyse et de démonstration (optique, photométrie, étude des complémentaires au moyen de la lumière polarisée, échantillonnages et gammes de tons... ; squelettes, écorchés, mannequins articulés, cinématographe pour l'analyse du mouvement... ; phonographe pour l'examen des analogies et correspondances musicales... ; cartes et graphiques de l'histoire de l'art manifestant les foyers, les filiations, les aires d'expansion, les initiatives, les évolutions..., etc., etc...).

Pour chacune des autres, l'ordonnance est pareille et, autant que possible, symétrique. Elle distingue : 1° une partie de *théorie et de technique* qui constitue le centre idéal de la section et comprend un énoncé des problèmes spéciaux que rencontre l'exercice de l'art envisagé, une manifestation du processus de l'exécution, une exposition des matières et des outils avec indication de leur travail... ; 2° une partie de *vérification expérimentale*, constituée par une exposition méthodique de photographies, de moulages, d'originaux, montrant, pour chaque problème signalé, les solutions proposées par l'art universel.

Considéré spécialement au point de vue de l'histoire de l'art, l'Institut de l'Université de Lille offre une classification logique des œuvres en même temps qu'une révélation saisissante de l'originalité des maîtres, des écoles, des époques, des nations. Il permet aux futurs historiens d'ordonner et de dominer leurs connaissances ; il les habitue à comparer et à généraliser, à ne se fier qu'au « signalement » technique, à croire les monuments plutôt que les textes, à ne pas travailler sur photographies, à ne jamais faire de « littérature ».

*
* *

Les résultats sont on ne peut plus encourageants. Chaque année, une vingtaine d'étudiants relevant de toutes les disciplines, suivent l'enseignement avec une régularité et un entrain exemplaires ; plusieurs ont produit, sous l'espèce de travaux de licence, de mémoires, de thèses de doctorat, des travaux de mérite ; la plupart devenant professeurs de lycée, l'Université de Lille prépare au service de l'art des hommes compétents qui ne se bornent pas à ressasser des noms, des titres d'œuvres, des dates, des jugements non motivés, mais apprennent à voir, à sentir les nuances de la beauté, à critiquer en se reférant non à un sentiment personnel sujet à erreur, non à cette chose vague qu'on appelle le goût, mais à des lois physiques et à des règles techniques. Par sa clientèle d' « amateurs » l'Institut contribue efficacement à la constitution d'un public sensible, cultivé, averti, exigeant, — condition nécessaire de toute floraison artistique. Enfin, il ne s'est encore jamais rencontré un artiste ni un chef d'industrie artistique qui n'ait pris un intérêt passionné à l'examen du tableau que l'Institut lui offre des possibilités et des moyens de son art et des efforts multipliés depuis des siècles pour surmonter ou tourner les difficultés qu'il rencontre lui-même.

François Benoit,
Professeur à la Faculté des Lettres,
Directeur de l'Institut d'art de l'Université de Lille.

L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

EN ALLEMAGNE [1]

L'enseignement de l'histoire de l'art dans les Universités allemandes ne commence pas toujours, comme semblerait le comporter une disposition systématique du cours, par une introduction destinée à initier tous les débutants. Il n'est pas possible de recommencer chaque semestre une telle propédeutique, car la distribution des sujets historiques a, elle aussi, ses exigences, et d'ailleurs la succession des périodes constitue le meilleur guide pour l'intelligence progressive du cours. Mais l'exposé historique permet, ici comme en d'autres matières, de choisir entre deux marches : on peut ou bien adopter l'ordre de succession, c'est-à-dire commencer par les siècles les plus reculés et progresser jusqu'au vingtième, ou au contraire prendre pour point de départ la réalité présente et vivante et ensuite se demander comment ce présent s'est formé, selon une méthode rétrospective, qui rétrograde des données actuelles et sûres jusqu'aux faits lointains et étrangers. Ces deux voies s'entrelacent et l'on peut passer agréablement de l'une à l'autre si l'on s'applique partout à dégager les productions artistiques les plus célèbres et les plus importantes du passé, si on les

1. L'auteur de ces pages, M. A. Schmarsow, qui a fondé en 1888 le *Kunsthistorisches Institut* de Florence, est professeur depuis vingt ans à l'Université de Leipzig, où il a eu l'honneur insigne de succéder à Anton Springer. Bien connu par ses nombreux travaux d'histoire de l'art, notamment par ses études sur Melozzo da Forli, sur Masaccio, sur Federigo Barocci, par ses *Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste* et ses *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Uebergang vom Altertum zum Mittelalter*, il a déjà, dans le même ordre d'idées que le présent article, publié quelques réflexions sous le titre : *Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen* (Berlin, Georg Reimer, 1891). [Note du traducteur.]

utilise comme points de repère et si ensuite on s'efforce de découvrir les transitions de l'une à l'autre.

Le débutant, qui vient de passer du gymnase à l'Université, peut sans difficulté commencer par l'étude du sujet qu'il voit justement traiter en son premier semestre. Dans le tableau des conférences d'histoire de l'art il trouvera certainement un cours qui prétend servir ce que nous appelons « la culture générale », ou qui est destiné « aux étudiants de toutes Facultés ». A lui aussi ce cours fournira tout naturellement une première orientation. Le nom d'un artiste célèbre peut attirer le débutant aussi bien que l'étudiant déjà initié. Ce sera le nom d'un peintre comme Titien ou Rembrandt, ou d'un artiste de génie complexe, comme Michel-Ange, Raphaël, Vinci, qui furent créateurs en plusieurs genres et donnent ainsi occasion de se familiariser aussi avec la sculpture et l'architecture, ou le nom d'un chercheur, d'un méditatif, comme Léonard de Vinci et Albert Dürer, ou d'un artiste dominateur, résumant la civilisation de son temps, comme Rubens. Quel que soit cet artiste, toujours l'examen minutieux de son œuvre sera la plus vivante introduction à l'intelligence de la création artistique, si variée en ses intentions et en sa nature. Chacun de ces très grands maîtres peut être présenté immédiatement, chacun est une haute figure, de permanente valeur, qui peut surgir à l'improviste, comme on voit en un ciel sombre passer tout seul un météore. Mais chacun de ces maîtres exerce nécessairement une influence et amène son cortège. Avec le maître surgit l'école, soit le groupe des disciples immédiats, soit ses imitateurs peut-être tard venus ; et déjà pourra être introduit un travail critique qui consistera à séparer soigneusement ce qui est authentique et de la main du maître de ce qui est œuvre de disciples, ou imitation, ou même falsification exécutée pour le compte d'admirateurs fanatiques ou de collectionneurs acharnés.

Mais d'autre part chacun de ces grands artistes marque le point culminant d'une évolution, une montée victorieuse, qui ne serait pas concevable sans les tentatives antérieures qui l'ont préparée. C'est ainsi que Raphaël dépasse, d'un progrès lent et continu, ses contemporains de Florence, après s'être détaché de l'école ombrienne. Presque chacune de ses œuvres

a des antécédents, en remontant jusqu'à Masaccio et Fra Angelico, et ne peut être appréciée en sa perfection que si on la compare aux œuvres de ses devanciers immédiats, comme Fra Bartolommeo ou Soddoma. Ainsi on n'étudie pas un classique sans suivre longuement les ramifications du complexus historique. On peut dire aussi qu'un maître en tous les arts, comme Michel-Ange, appartient à trois périodes de l'histoire de l'art italien : il débute comme quattrocentiste, provoque lui-même la période de la moyenne Renaissance et enfin est le père du style baroque. Exposer son œuvre, c'est inévitablement entreprendre une description d'ensemble de ces trois périodes successives, même si, sans se permettre de digression, on se contente de suivre rigoureusement dans la succession de ses œuvres le développement de sa vie. Pour prendre un exemple différent, l'étude d'un peintre comme Rubens ou Velasquez exige des connaissances préalables en histoire de la civilisation et en histoire de l'art, connaissances qui ne devront pas être limitées à la Flandre et à l'Espagne, mais qu'il faudra inévitablement étendre à l'Italie et à la France.

Ainsi les étoiles de première grandeur nous amènent naturellement à compléter les constellations dont elles font partie et par là à opérer des délimitations à l'égard de groupes voisins, ou à suivre des développements continus dans la série des temps. Les chapitres consacrés au résumé historique des diverses périodes viennent s'insérer entre ces monographies ; nous passons de Schongauer à Dürer, des Van Eyck à Quentin Metsys, de Masaccio à Vinci ou de Filippo Brunelleschi à Donato Bramante, de Bellini à Titien, de Tintoret à Tiepolo ou de Jacopo Sansovino à Canova. Et enfin il faudra établir des parallèles entre les formes d'art qui se manifestent au même moment chez différents peuples, et même des comparaisons synthétiques entre des séries de phénomènes très éloignées les unes des autres dans le temps et dans l'espace. Au nombre de ces confrontations je compte la comparaison de la Renaissance en Italie et de la Renaissance dans les pays septentrionaux, mais aussi l'histoire du style baroque à partir de ses origines romaines et à travers ses vicissitudes en divers pays d'au-delà des Alpes, par exemple en France et aux Pays-Bas ou dans les pays de l'Allemagne du Sud, y compris l'Autriche.

Toute différente est la façon dont la Renaissance, telle qu'elle apparaît en sa dernière période chez un Palladio, se propage en Angleterre et s'y développe sans interruption jusqu'au XIXe siècle. Voyez aussi quelle transformation s'accomplit dans le Nord, depuis la Révolution française, ou en Angleterre depuis l'époque rationaliste, et même, pour les arts plastiques, depuis Rembrandt, jusqu'à produire aujourd'hui une culture moderne originale, d'essence germanique, qui s'oppose à toute la tradition romane, héritage du temps passé.

L'historien qui, en des recherches originales, embrasse tout le domaine de l'histoire de l'art, sait que les multiples racines de la végétation artistique moderne plongent jusque dans les premiers temps du moyen âge, jusqu'à l'époque où les peuples occidentaux se séparèrent de la dernière tradition antique, c'est-à-dire jusqu'à l'histoire des premières influences chrétiennes et aux manifestations esthétiques préchrétiennes. Il suit donc l'histoire de l'art gothique et du style roman à partir de leurs origines byzantines et même orientales, qui font partie intégrante de l'enseignement de l'histoire de l'art dans les Universités allemandes. Nous nous occupons aussi bien des cathédrales françaises et des miniatures françaises que de peintures murales en pays rhénan, de constructions scandinaves en bois et de tapisseries anglaises du moyen âge.

Quant à la succession de ces chapitres d'histoire, nous la déterminons d'un semestre à l'autre en nous demandant chaque fois quels sont les besoins des auditeurs, de sorte que ce qu'il importe surtout de savoir, ce n'est pas si l'enseignement sera progressif ou régressif, mais seulement si les étudiants sont en état de comprendre le cours. D'autre part, on s'efforce non pas seulement de bien relier les périodes historiques, mais encore de traiter chaque semestre des sujets variés, pour satisfaire également l'intérêt que prennent les auditeurs au moyen âge ou aux temps modernes ; et enfin on s'applique à considérer simultanément les différents arts, l'architecture, par exemple, en même temps que la peinture et la sculpture ; de cette façon, étant donné que nos étudiants émigrent librement d'une Université à l'autre, il est possible d'offrir à tout nouvel arrivant une partie du cours où, avec les connaissances qu'il apporte, il puisse se sentir à l'aise.

Dans la série des cours historiques s'insèrent ensuite les cours théoriques, comme « l'Esthétique des arts plastiques », l'explication du *Laocoon* de Lessing, ou d'ouvrages modernes de critique d'art, ou des conférences sur « les Notions fondamentales de la science des arts (*Kunstwissenschaft*) ».

Pour le débutant une initiation technique est nécessaire. Elle est donnée pratiquement à l'École des Beaux-Arts ou à l'Académie des arts graphiques, où les étudiants apprennent aussi le modelage, le dessin, la perspective et la photographie. Quant au travail scientifique lui-même, le jeune historien de l'art s'y habitue de bonne heure par le moyen de notre « Séminaire », c'est-à-dire par des cours d'initiation, par des exercices dont la difficulté est graduée selon sa force d'esprit et ses connaissances, enfin par des discussions sur les problèmes de la recherche scientifique. En cela réside un des caractères originaux de la méthode d'enseignement dans les Universités allemandes. C'est justement l'histoire de l'art qui en Allemagne a inauguré les « Cours pratiques » sur le modèle des sciences physiques et de la médecine, parallèlement aux conférences, qu'elle aime aussi tenir sans tarder « selon la méthode séminariste ». Partout où le sujet traité exige l'intuition sensible et l'observation exacte, la science des arts procède comme l'anatomie, la zoologie et la botanique. Mais c'est elle aussi qui a pris l'initiative de toutes les innovations pédagogiques que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de « réforme de l'enseignement supérieur », avant tout en développant chez les étudiants, par le contact avec le maître, le goût de la production originale. Nous invitons les membres du séminaire non seulement à travailler pour eux-mêmes et à se familiariser avec les ouvrages spéciaux en utilisant la bibliothèque et les autres ressources dont dispose le séminaire, mais encore nous engageons chacun à prendre, suivant ses forces, une part active à un travail en commun, au milieu de ses camarades. Le novice débutera, par exemple, par de petits comptes rendus, par l'analyse préparée ou improvisée d'un chef-d'œuvre, par la description simple de telle ou telle forme d'architecture, puis tentera l'analyse détaillée d'une composition artistique : il s'élève ensuite à l'examen critique, à la comparaison de deux maîtres, à la définition méthodique d'un procédé décoratif,

d'un style, du génie d'un artiste; il atteint le plus haut degré de sa préparation en pénétrant, pour ainsi dire, dans l'atelier du maître, qui choisit pour collaborateurs dans son propre travail critique les étudiants capables de lui rendre service.

A notre Université de Leipzig nous offrons, presque chaque semestre, à l'Institut d'Histoire de l'art, l'occasion d'exercices pratiques de difficulté inégale, ici à l'usage des étudiants avancés, là à l'usage des débutants. Aussi répartissons-nous les travailleurs en membres ordinaires et membres extraordinaires, selon leur force et selon leur obligation au travail. Si, de plus, il paraît désirable de fournir à un plus grand nombre de jeunes gens une première orientation et d'admettre aux exercices et aux discussions des assistants non actifs, alors nous acceptons des invités, désignés sous le nom d' « hospitants » ; mais le directeur des études demeure entièrement libre de fixer ou plutôt de réduire le nombre de ces assistants passifs. Car la présence de ces spectateurs ne va jamais sans quelque inconvénient dans un enseignement par questions et réponses ; les étudiants proprement dits éprouvent un sentiment de gêne et de défiance, ou du moins il règne dans leurs colloques moins de spontanéité et de camaraderie. Pour la même raison l'admission même au séminaire doit être prononcée par le directeur des travaux en personne, auquel tout nouvel arrivant doit présenter son *curriculum vitæ*. Et c'est le maître lui-même qui détermine aussi le nombre des auditeurs réguliers admis à chacun des cours.

Nous avons affaire ici de nouveau à un règlement très important, par lequel l'Institut d'Histoire de l'art à Leipzig se distingue de l'organisation d'autres Universités : c'est le principe du *numerus clausus*, principe suivant lequel il n'est pas établi une fois pour toutes un nombre permanent d'auditeurs, mais un nombre variable, suivant la nature du sujet ou le caractère spécial des exercices. Quand il s'agit de reproductions graphiques ou de miniatures, deux rangées d'assistants ne peuvent plus voir de près, et quand il s'agit de l'examen critique d'un objet, les choses ne se passent pas mieux que lorsqu'on se presse à l'hôpital autour d'une table d'opération. Quant à initier les élèves à la méthode et aux procédés personnels du maître, cela n'est possible que moyennant une sélection d'élèves

intimes. Si le maître admet au cours plus d'assistants qu'il ne peut en embrasser d'un coup d'œil, alors le cours perd le caractère propre de ce que nous appelons « séminaire ». En effet la division des « séminaristes » en membres ordinaires et extraordinaires ne répond que d'une façon extérieure à la nécessité de grouper les élèves d'après leur participation effective et leur force. Ils sont, pris individuellement, si inégalement doués, soit pour prendre part à un colloque, soit pour voir un objet, soit pour faire un exposé, que le professeur a besoin de toute sa maîtrise et de toute sa μαιευτικὴ τέχνη pour contraindre tout l'auditoire à participer au travail commun. Il est obligé de poser des questions et de reprendre les réponses en tenant toujours compte des dispositions personnelles de chacun ; il doit donc connaître déjà chaque individu ou du moins discerner sa nature au moment où il s'adresse à lui, sans quoi la tâche à laquelle il se consacre dans une telle « pépinière » devient inexécutable. Des séminaires de plus de 12 membres, ou de 20 membres, suivant les cas, ne méritent plus du tout le nom qu'on leur donne. Mais si ce nombre s'élève à 50 ou 70, comme c'est, paraît-il, assez souvent le cas à l'Université de Berlin, le cours se transforme ou bien en un examen public, que subissent par exemple les assistants du premier rang, ou en un cours dogmatique, dont la forme sera peut-être seulement un peu plus libre qu'un cours *ex cathedra*, ou qui gardera le ton de la causerie. Toute bonne réunion de séminaire (à Leipzig d'une durée ordinaire de deux heures, sans pause) doit laisser à tous les participants le sentiment que leur esprit a été exercé à fond, que leur faculté intuitive a été développée d'une façon féconde, que leurs notions ont été avantageusement clarifiées. Ces réunions où, soit librement, soit d'une façon plus méthodique, s'échangent des idées, doivent être l'occasion d'une gymnastique intellectuelle et ressembler aux leçons d'exercices physiques ou aux marches, qui fortifient les corps jeunes en faisant travailler tous les muscles et en procurant à l'organisme le bénéfice de la respiration libre au grand air.

Et justement aussi nous utilisons la saison favorable du semestre d'été pour entreprendre chaque semaine une excursion, pendant laquelle les étudiants suivent leur maître comme

de fidèles camarades. On va visiter les monuments artistiques des environs, on les examine et décrit en détail, ou même on essaie de répondre à des questions définies, relatives à leur origine ou aux vicissitudes par lesquelles elles ont passé au cours des siècles. C'est la meilleure occasion d'exercer les étudiants à distinguer les styles d'architecture, à reconnaître la succession des modes de construction des voûtes, l'agencement des parties et le caractère de l'ornementation. S'agit-il d'établir une date, il faut savoir, afin de donner la réponse juste, tenir prêt le bagage des connaissances acquises, et le beau parleur est instantanément vaincu par l'observateur exact; les autres témoins subissent là une épreuve du feu ; ils apprennent tout ce qui leur manque encore pour faire bonne figure à leur tour et ils calculent le nombre de fois — ou le petit nombre de fois — où ils auraient été eux-mêmes en état de donner la réponse juste. Quand, après avoir honnêtement travaillé, les excursionnistes prennent ensemble une collation ou se retrouvent le soir dans le train, après une journée bien remplie, toutes les petites contrariétés sont oubliées et la verve du maître, ou la gaieté de la jeunesse, efface toutes les petites jalousies. Une telle communion, avec des surprises ou des incidents attendus, sert à l'éducation de l'homme entier, et non du spécialiste seulement ; elle façonne le caractère, de même que le foot-ball contraint chaque joueur à renoncer à sa volonté exclusive, à remplir, là où il est placé, la stricte fonction dont on l'a chargé, mais d'ailleurs en cet endroit précis à tenir vaillamment son rôle. En cela aussi réside naturellement le sens supérieur et la valeur des exercices du séminaire, aussi bien dans la salle de travail qu'au dehors, en voyage d'études.

Auguste Schmarsow.
Leipzig.

(Trad. par Paul Roques.)

EN ANGLETERRE

L'enseignement de l'histoire de l'art en Angleterre a été encore moins systématiquement organisé que celui des autres branches de l'éducation. Cette matière ne figurait point dans le programme des anciennes Universités, auquel le nom d' « Arts » était attaché (« Master of Arts » « Bachelor of Arts », etc.) ; et dans beaucoup de nos Universités actuelles, on ne l'enseigne pas encore. La musique a fait partie de ce programme, et cet art est toujours représenté aux Universités ; mais j'ai affaire seulement avec les arts graphiques et plastiques et l'architecture. Il faut ajouter que dans les cours actuellement donnés, il n'y a pas toujours de distinction nette entre l'instruction technique, la critique esthétique et l'histoire elle-même. Cela dépend beaucoup des tendances personnelles du conférencier.

The Royal Academy. — C'est « The Royal Academy » qui a été la première institution à fonder des professorats de peinture, d'architecture, de sculpture. Son premier Président Reynolds a donné l'impulsion pour la critique et l'étude de l'histoire de l'art dans ses fameux *Discourses*, prononcés annuellement devant les étudiants de l'école de l'Académie, et à la seconde réunion de l'Académie, 17 décembre 1768, les professorats de peinture et d'architecture ont été institués. Le professorat de sculpture a été ajouté en 1810. La critique et les conseils techniques ont toujours prédominé sur l'histoire dans ces conférences académiques, au moins pour ce qui concerne la peinture et la sculpture.

Le Musée et l'École de South Kensington. — On arrive ensuite à la fondation de l'École des Arts à South Kensington, en association avec le Musée des Arts et Métiers aujourd'hui « Victoria and Albert Museum », établi après l'exposition de

1851. L'enseignement était surtout pratique ; mais une salle de Conférences fait partie du Musée, et là, de nombreuses conférences ont été données, principalement par l'initiative privée. Dans ces dernières années, l'école a été réorganisée sous le titre de « Royal College of Art » par le Ministère de l'Éducation. Il y a des professorats de composition, de sculpture, de peinture décorative et d'architecture, surtout en vue de l'enseignement professionnel ; mais il y a de plus un conférencier (salaire £ 400) pour l'histoire de l'Art.

La direction du Musée a tout récemment organisé des conférences particulières, faites par le personnel du Musée et par d'autres personnes sur l'histoire et la technique des objets de différentes espèces qui composent le Musée.

Les Universités. — Avant la réorganisation de South Kensington, l'art est devenu un sujet d'étude dans certaines Universités, grâce à la munificence de M. Felix Slade. Ce collectionneur bien connu, mort en 1868, a légué la somme de £ 35000 pour fonder les professorats d'Art aux Universités d'Oxford et de Cambridge et à l' « University College London ». Ces fonds ont été employés diversement. A Oxford, les professeurs donnent simplement des conférences (au moins douze conférences par an sur l'histoire, la théorie, la pratique des Beaux-Arts) ; la période pour laquelle on est élu est de trois années, mais elle peut être renouvelée. La difficulté d'engager les jeunes gens dans l'étude systématique et approfondie d'une matière qui ne joue aucun rôle dans l'examen pour le baccalauréat, aussi bien que les idiosyncrasies des professeurs, ont eu pour résultat un certain manque d'ensemble et de consistance. La chaire, au début, a été rendue célèbre par le génie et l'éloquence de Ruskin ; il a été suivi de deux portraitistes (Richmond et Herkomer) qui ont joint à leurs conférences des démonstrations de leur Art : M. Wooldridge et son successeur M. C.-J. Holmes ont donné — aux leurs — un caractère plus strictement universitaire. Le professeur actuel est M. Selwyn Image.

A Cambridge, l'inclusion de l'archéologie classique parmi les matières facultatives pour le baccalauréat a rattaché plus étroitement le professorat aux études régulières de l'Université ; ainsi M. (maintenant Sir) Sidney Colvin a donné des confé-

rences sur ce sujet. Son successeur M. (maintenant Sir) Charles Waldstein était un archéologue classique. Sir Martin Conway, qui a occupé la chaire pendant quelque temps, s'est tourné vers d'autres sujets. Au moment de la nomination du professeur actuel (E. Prior), la chaire a été restreinte à l'enseignement de l'architecture et rattachée à une école pour les architectes à laquelle sont adjoints des conférenciers sur l'archéologie et l'art classique.

A l' « University College, London » (pour la seconde fois incorporé dans l'Université de Londres), le « Slade professor » dirige une école de peinture et de sculpture qui est devenue la plus importante de notre pays. Le premier occupant de la chaire, Sir Edward Poynter, a été suivi par Alphonse Legros, et le professeur actuel est M. Frederick Brown.

Depuis une dizaine d'années, un poste de conférencier sur l'histoire de l'Art est venu compléter l'enseignement pratique. Le premier occupant a été l'auteur de cette notice, et son successeur a été M. Roger Fry, qui a cédé la place à M. Tancred Borenius. Le programme est l'histoire de la peinture et de la sculpture depuis les temps classiques. A peu près dix conférences sont données dans chacun des deux premiers trimestres ; les périodes égyptienne et classique et l'architecture sont traitées par d'autres conférenciers.

L'Université d'Edimbourg. — En 1879, pour commémorer le peintre Sir John Watson Gordon P. R. S. A., un professorat des Beaux-Arts a été fondé à l'Université d'Edimbourg : il a été occupé depuis lors par M. G. Baldwin Brown. Les cours s'étendent sur la théorie et l'histoire de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts et métiers. Les conférences sont données journellement chaque trimestre, et il y a un cours supérieur spécial pour les étudiants les plus avancés dans l'archéologie classique.

L'Université de Liverpool. — En 1881, £ 10.000 ont été réunies pour établir une chaire des Beaux-Arts à l' « University College, Liverpool », pour commémorer William Roscoe. Le premier occupant a été M. (maintenant Sir) Martin Conway qui a donné des cours sur l'histoire de l'art. Son successeur a été feu R.-A.-M. Stevenson. Ensuite une tentative a été faite pour entretenir une école d'art (peinture, sculpture, architecture).

Plus tard l'école s'est limitée à l'architecture et le « Roscoe Professor » actuel est M. C.-H. Reilly. Un second professorat, d'architecture civique (« Town plauning ») a été établi par Sir William Lever qui a installé l'école dans un collège ancien.

A cette Université, plus amplement que dans toute autre, on s'est organisé pour les études archéologiques. Il y a des chaires d'archéologie classique, de méthode et pratique archéologiques, d'égyptologie et d'archéologie du Moyen Age. A Oxford, il y a des chaires d'archéologie classique et préhistorique, des « Lectureship » and « Readership » sur l'assyriologie un « Readership » sur l'égyptologie et un « Lectureship » sur l'archéologie et l'art classique. A Cambridge, il y a la chaire (Disney) d'archéologie et un « Readership » d'archéologie classique ; il y a également à Newnham College (pour les femmes) un « lectureship » sur l'art et l'archéologie classique. Dans l'Université de Londres, il y a des chaires d'archéologie classique (Yates), d'égyptologie et d'architecture. Ici comme à Liverpool et à Cambridge, l'architecture vient de gagner sa place parmi les matières facultatives pour le baccalauréat.

Pour compléter mon aperçu sur les Universités, il y a des chaires d'archéologie à Aberdeen et à la « National University of Ireland » ; d'archéologie celtique à l' « University College, Dublin » ; d'architecture à l'Université de Sheffield et à la Victoria University of Manchester. On comprendra bien que beaucoup de ces chaires ne s'occupent ni exclusivement ni en première ligne de l'histoire de l'art.

Autres institutions. — La « Society of Arts » (London, Adelphi), créée en 1754, s'occupe des procédés industriels et artistiques ; et des cours (fondation Cantor) sont donnés sur l'histoire et la technique de l'un ou l'autre des métiers. Le commencement du XIXe siècle a vu l'établissement, dans la plupart des grandes villes d'Angleterre, de « Literary and Philosophical Institutions » (c. g. « The Royal Institution », Albemarle Street, London). Dans ces Institutions des conférences populaires prirent place, et actuellement, de temps à autre, quelques conférences ont lieu sur l'histoire de l'art. Une instruction plus systématique a été fournie pendant les trente dernières années, dans les villes grandes et petites, par les

« University Extension lecturers ». Ceux-ci sont appointés par des syndicats aux Universités, et employés par des comités locaux à donner des conférences et classes hebdomadaires dans un groupe de centres. Les cours comprennent de six à douze conférences ; Cambridge a été la première sur ce terrain, suivie par Londres, Oxford et d'autres Universités. Beaucoup de cours sur l'histoire de l'art se trouvent dans le programme de ces associations, qui organisent aussi les « summer meetings » aux Universités.

Les conférences du Victoria et Albert Museum, Kensington, ont déjà été mentionnées. Au British Museum aussi les conservateurs et des particuliers se prêtent aux conférences démonstratives ; et récemment des guides ont été appointés dans les principaux musées nationaux pour expliquer les collections aux visiteurs. Il est probable que l'avenir verra un développement considérable de cette forme d'étude, c'est-à-dire une démonstration ambulante en connexion, peut-être, avec conférences illustrées par des clichés de lanterne dans une partie du musée réservée à cette intention. Il existe déjà au Victoria et Albert Museum une collection considérable de clichés qui sont prêtés aux écoles provinciales du système national pour illustrer les conférences données aux élèves.

D'après cet exposé on verra que, chez nous, l'enseignement de l'histoire de l'art n'a pas encore une place indépendante à côté de l'histoire politique et des autres histoires spéciales. Il est toujours lié aux études philologiques ou à des préoccupations pratiques. Mais on peut se rappeler que, dans les Universités anglaises, les cours mêmes d'histoire générale sont une innovation moderne ; plus moderne encore est l'enseignement de l'histoire littéraire, qui prend la place des anciens cours de « rhétorique ». Déjà, dans les grandes entreprises collectives d'histoire, on réserve une section à cette histoire de l'art ; et sans doute, quand, pour la philologie et les sciences, les demandes les plus pressantes auront obtenu satisfaction dans les Universités, anciennes et modernes, se préoccupera-t-on de fonder des chaires pour l'étude désintéressée de l'évolution de l'art.

D. S. Mac Coll.

Londres. — Collection Wallace.

L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

EN AUTRICHE

L'organisation des Universités en Autriche ressemble dans ses traits essentiels à ce qu'elle est en Allemagne, ainsi les études d'histoire de l'art sont organisées dans ces deux pays de la même façon. Il y a des chaires d'histoire de l'art dans les universités et dans les écoles techniques supérieures (technische Hochschulen) ; ces dernières ont plutôt pour but d'attirer l'attention du futur architecte sur la tradition artistique et d'augmenter son intérêt à la fois artistique et historique pour les monuments du passé. Les chaires des universités ont été établies également pour servir à la culture générale, pour élargir le vieil idéal humaniste d'érudition aussi universelle que possible en y faisant entrer les arts plastiques, mais leur mission est avant tout de procurer à l'historien de l'art la culture scientifique nécessaire à son métier. L'histoire de l'art du Moyen Age et des temps modernes est mise sur le même pied que l'archéologie classique et forme une discipline autonome. Les étudiants qui la choisissent prennent comme matière secondaire pour l'examen l'archéologie ou plus rarement l'histoire, l'histoire de la littérature, l'histoire de la musique, mais c'est surtout à l'histoire de l'art qu'ils se consacrent. L'enseignement se compose de cours et d'exercices. Il est rendu plus approfondi grâce à des travaux écrits de séminaire et à des conférences d'étudiants, il se termine par une thèse écrite qui doit être un travail scientifique personnel et par deux examens oraux où en dehors de la matière principale, l'histoire de l'art, l'étudiant est interrogé sur une des matières à option que nous venons d'énumérer et sur la philosophie. Cet

examen est obligatoire pour ceux qui veulent être nommés conservateurs de musée ou fonctionnaires des beaux arts.

L'analogie que nous avons constatée avec les universités allemandes ne suffit pas pour caractériser le rôle joué par l'enseignement de l'histoire de l'art en Autriche ; plus important que l'organisation extérieure de ces études est l'esprit qui les anime. C'est en faisant l'histoire de la chaire de l'université de Vienne que nous nous en rendrons le mieux compte. En effet, celle-ci est, grâce à la tendance générale de notre empire à la centralisation, non seulement plus importante que les six autres chaires qui existent en Autriche [1], mais encore presque unique par la situation tout à fait particulière qu'elle occupe dans les pays de langue allemande.

Vienne est la première université où l'histoire de l'art moderne a été enseignée par un professeur spécial comme une discipline autonome. Rudolf von Eitelberger, le fondateur du premier musée d'art décoratif sur le continent, inaugura cette chaire en 1853. Grâce à lui l'enseignement fut en rapports étroits avec les musées et par là la formation scientifique reçut une base solide.

Un tel état de choses présentait cependant un danger. On pouvait craindre que l'étude de l'histoire de l'art ainsi conçue ne se réduisît à la formation technique de fonctionnaires de musées et ne restât improductive au point de vue scientifique. On y remédia en 1873 par la création d'une seconde chaire pour Moritz Thausing, le célèbre biographe de Dürer. Cette chaire eut une importance décisive pour le développement de l'histoire de l'art à Vienne, elle fut reliée à l'Institut d'histoire autrichienne (Institut für österreichische Geschichtsforschung) créé sur le modèle de l'École des Chartes de Paris. Ainsi, on reconnaissait non seulement l'importance de l'étude de l'art pour comprendre la civilisation totale d'une période, par conséquent l'importance de l'histoire de l'art comme science auxiliaire de l'histoire, mais encore le caractère historique de cette discipline. Le sentiment que notre science appartient au groupe des disciplines historiques est le point de départ de ce qu'on a

1. En dehors de Vienne il y a des professeurs d'histoire de l'art aux universités allemandes de Graz, d'Innsbruck et de Prague, aux universités polonaises de Cracovie et de Lemberg, à l'université tchèque de Prague.

appelé en histoire de l'art l' « école de Vienne », telle qu'elle a été fondée par les successeurs d'Eitelberger et de Thausing, Alois Riegl (1898-1905) et Franz Wickhoff (1885-1909). Ce sentiment est basé non pas tant sur le fait que l'histoire et l'histoire de l'art s'appuient sur les mêmes sciences comme la paléographie ou la diplomatique ou sur cette constatation que les opérations heuristiques et critiques sont les mêmes dans les deux sciences, mais bien plutôt sur le caractère historique général de l'histoire de l'art comme science. Sa mission est de relier d'une façon génétique les différents phénomènes artistiques du passé, de faire des faits particuliers — qui, isolés, semblent sans rapports entre eux — une unité maniable par la pensée. Comme toute histoire, l'histoire de l'art doit intellectualiser son objet, c'est-à-dire les créations artistiques qui ont été à l'origine de la joie et de la douleur d'hommes vivants. Elle doit les intellectualiser pour s'en rendre maîtresse au point de vue scientifique. L'histoire de l'art garde sa situation particulière parmi les disciplines historiques en ce sens qu'elle a conscience du caractère spécial de la matière sur laquelle elle travaille, en sens qu'elle sait joindre à la succession de l'observation historique la juxtaposition de la contemplation esthétique. Les œuvres d'art se distinguent des autres événements historiques en ce sens qu'elles sont aussi d'une part déterminées historiquement dans le temps, mais qu'elles prétendent d'autre part à une valeur éternelle ; montrer les qualités générales sur lesquelles repose cette prétention et par là distinguer les éléments esthétiques de l'art est une des missions principales de notre science. Elle se distingue de l'histoire pure, car elle doit autant que possible, soit à l'aide de l'intuition, soit à l'aide de l'esthétique scientifique, faire la part du caractère artistique de son objet. Cependant l'histoire de l'art se distingue en principe de l'esthétique, car toutes les connaissances esthétiques dont elle peut se servir n'ont pour elle qu'un but unique : nous donner une plus profonde intelligence historique des faits artistiques.

Mais ce qui fit la force de l'école de Vienne ce fut bien plus que ses principes généraux, la personnalité de ses deux chefs. C'est à Wickhoff qu'incomba le rôle le plus actif. Dans sa « Genèse de Vienne » il montra de quelle façon l'art antique

a largement et nécessairement débordé sur l'art chrétien et ainsi il renversa les préjugés dogmatiques, les principaux obstacles à l'idée d'une évolution ininterrompue. Par sa mémoire extraordinaire, par son sens des nuances les plus subtiles qui faisaient de lui un connaisseur, par sa sympathie pour toute manifestation vivante de l'art qui faisait de lui un conducteur de la jeunesse, par son grand amour de la vérité et par sa haute culture littéraire il fut un critique de premier ordre et resta longtemps le plus grand représentant de l'histoire de l'art en Autriche ; il n'a jamais résumé ses principes, mais nous retrouvons sa méthode dans une série de comptes-rendus publiés par les « Kunstgeschichtliche Anzeigen », Revue fondée par lui ; elle y est au moins exposée d'une façon négative. Combattre dans l'histoire de l'art la pensée trouble et le travail négligé, le dilettantisme et la rhétorique vide, tel fut son programme. A côté de la chaude subjectivité de Wickhoff, la tendance de Riegl à l'objectivité semble un peu froide. Son esprit logique l'a amené à tirer de la conception évolutionniste de l'histoire de l'art des conséquences extrêmes et à faire entièrement abstraction de l'élément subjectif. Par suite ce furent justement les parties de l'art auxquelles on s'intéresse le moins d'ordinaire, — son premier livre traite de l'évolution de certains motifs d'ornementation antique, — les périodes qui passent pour des époques de décadence qui l'ont surtout attiré. En ce qui concerne la réhabilitation qu'on entreprend maintenant du style baroque ou plus encore l'intelligence historique de l'art des derniers temps de l'empire romain qui fut si fortement influencé par celui de l'Orient et des nouveaux Barbares et qui les influença à son tour, c'est Riegl qui a montré la voie. Si nous examinons les éléments tout à fait barbares et volontairement primitifs dans les tendances artistiques les plus modernes de notre temps, — tendances qui nous frappent et nous surprennent dans chaque exposition ultra-moderne, — la prétendue objectivité rigide de Riegl ne fait que révéler chez lui un pressentiment très fin de l'art de demain ; et cet exemple prouve une fois de plus que toute intelligence historique vient du sens de la vie et que le passé n'est jamais compris que grâce au présent.

Depuis la mort de ces deux savants, l'École qu'ils ont fondée

est représentée à l'université de Vienne par M. Max Dvorak et M. Julius von Schlosser. A côté d'eux travaille depuis 1909 M. Joseph Strzygowski, le célèbre savant qui a mis au premier plan l'art oriental et qui s'est efforcé de transformer la conception qu'on se faisait jusqu'ici de l'histoire de l'art. M. Strzygowski a exposé son intention dans un article de la revue hebdomadaire de Leipzig « les Sciences de l'Esprit » (« Die Geisteswissenschaften [1] »). L'institut fondé par lui doit élargir le domaine traditionnel de l'histoire de l'art en quelque sorte quantitativement en l'universalisant autant que possible, en y faisant entrer l'art asiatique par exemple ; mais en même temps en coordonnant l'étude historique et l'étude systématique de l'art, en la reliant à d'autres sciences comme l'ethnographie, la géographie et l'histoire de la civilisation, il doit ouvrir à l'histoire de l'art de nouvelles sources. Cet institut n'en est encore qu'à ses débuts. Aussi ne peut-on en dire plus que ce qui est exposé dans cet article-programme. La pratique seule montrera si une synthèse aussi vaste que celle qu'a conçue M. Strzygowski grâce à l'étendue de ses connaissances personnelles et à sa grande force d'expansion est véritablement réalisable, ou bien si ce n'est qu'une « fata morgana », un idéal séduisant, mais qu'on ne peut atteindre.

La tendance de cette conception nouvelle est de ne se laisser restreindre par aucun préjugé dogmatique, de s'étendre à tout l'art humain ; elle est aussi louable que son fondement idéaliste, la conviction que l'effort impersonnel et infatigable vers une connaissance purement scientifique est le devoir le plus élevé de l'histoire de l'art. Qu'un tel idéalisme ait besoin d'être complété par une base pédagogique solide c'est ce qui ne peut faire aucun doute. Cette base de notre histoire de l'art a existé jusqu'ici dans ses relations avec la pratique, avec les besoins des monuments et des musées, à un degré supérieur encore dans l'orientation qui la mit en rapports étroits avec l'histoire et les sciences auxiliaires de l'histoire. C'est pour cela que même celui qui voit dans une activité synthétique le but véritable de l'histoire de l'art est obligé de tenir compte fidèlement

1. Joseph Strzygowski, *Das Kunstwissenschaftliche Institut an der Universität Wien* (Geisteswissenschaften I. 1er cahier, 1er octobre 1913).

des phénomènes les plus infimes et les moins importants. De grands ou de petits édifices ne peuvent être durables que s'ils sont construits avec des matériaux dont on a fait l'épreuve avec soin et avec conscience. Dans quelque direction que se développe dans l'avenir l'école de Vienne et avec elle l'histoire de l'art dans les universités autrichiennes en général, elle aura toujours besoin de ce sentiment du devoir et de cette prudence comme d'un correctif indispensable. En effet, aussi bien le fait de réduire l'histoire de l'art à une simple analyse la conduirait à une érudition pleine de sécheresse et à une stérilité surannée, aussi bien un abandon de l'exactitude analytique la ferait se perdre en une pseudo-science sans frein et sans discipline. Pour garder la place considérable qu'elle occupe dans les universités autrichiennes l'histoire de l'art devra éviter ces deux écueils.

Hans TIETZE.

(Traduit par A. Robinet de Cléry).

L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

EN BELGIQUE

L'organisation méthodique de l'enseignement de l'histoire de l'art en Belgique date de l'année 1903. Dans les Universités et les écoles des Beaux-Arts des grandes villes il existait des cours confiés souvent à des professeurs éminents, et feu H. Hymans notamment, l'éditeur de K. van Mander, assuma pendant de nombreuses années la tâche d'inculquer des notions d'art ancien aux jeunes peintres et sculpteurs de l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers. Mais un seul professeur devait suffire à tout dans chaque institution et accomplir des raids infructueux à travers les grandes époques et les grandes écoles. Aucune supériorité ne distinguait les Universités. Le cours « d'esthétique et d'histoire de l'art » inscrit au programme de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège n'était qu'un prétexte à causeries sur des sujets disparates. Le titulaire ayant été admis à l'éméritat en 1902, on partagea son enseignement entre deux nouveaux chargés de cours. Ce fut le prologue d'une réforme hardie qui se trouva codifiée et mise en pratique au bout d'un an. L'initiative en fut prise par le fonctionnaire qui dirigeait à ce moment le département de l'Enseignement supérieur, M. Cyrille van Overbergh. Une enquête préalable dont on voulut bien nous confier le soin l'avait éclairé sur les méthodes étrangères et notamment les françaises. Il s'agissait de mettre à profit les hautes expériences interrogées et de résumer en vue d'un progrès les résultats acquis au dehors. Il n'est point exagéré, pensons-nous, de dire que les décisions qui suivirent cette enquête eurent la portée souhaitée ; un arrêté royal daté du 26 octobre 1903 régla *l'institution de grades et de diplômes*

scientifiques de candidat, de licencié et de docteur en Art et Archéologie et apporta une première et sérieuse consécration à la discipline nouvelle. L'organisation des cours telle que l'établit le susdit arrêté royal tire sa nouveauté non seulement des grades attachés aux diverses étapes de l'enseignement, mais de la spécialisation progressive de cet enseignement appuyée sur une connaissance générale et obligatoire de l'histoire de l'art.

L'exposé du programme nous fera comprendre.

La matière des deux premières années d'études (*candidature*) comprend : 1° l'histoire de l'art : les origines, l'art oriental, l'art grec et romain, l'art du moyen âge, la Renaissance, l'art moderne ; 2° l'esthétique et la philosophie de l'art. Cet ensemble fait l'objet de deux épreuves et d'au moins deux années d'études. Aux deux chargés de cours nommés en 1902 il en fut adjoint un troisième et, depuis 1903, ces trois professeurs se partagent cet enseignement général. M. Jean Capart étudie une année les origines et l'art égyptien, une autre année l'art oriental ; le domaine de M. Marcel Laurent est l'art antique et médiéval réparti également sur deux années ; le reste est notre lot personnel. Pour ce qui est de l'esthétique, nous essayons de lui conférer une valeur pratique par l'examen en première année des qualités spécifiques de chaque art ; nous cherchons en outre à établir son existence historique par l'étude en seconde année de toutes les théories sur le beau et l'art, de Platon à nos jours. Tel est le programme de la candidature. Il fournit à l'étudiant des données *élémentaires* d'histoire et de philosophie de l'art, mais *complètes* pourtant en ce sens que tous les champs explorés par l'archéologue, le critique, l'esthéticien lui sont indiqués, que la presque totalité des chefs-d'œuvre de l'humanité lui est révélée, qu'il perçoit l'extrême variété, l'attrait, les méthodes, les vastes ensembles de la science à laquelle on l'initie. Une synthèse est ainsi dressée pour l'élève et chaque professeur la contrôle d'année en année en incorporant dans son enseignement les résultats des travaux récents ; une base toujours perfectible mais sûre est garantie par la collaboration des trois professeurs.

Peut-être la vraie originalité du dispositif de l'arrêté royal de 1903 consiste-t-elle dans l'organisation de ces cours préparatoires. Pour les suivre il suffit d'être inscrit au rôle des étudiants de l'Uni-

versité. Autant dire que le public y est admis moyennant une formalité peu dispendieuse. Dans ces conditions il semble qu'on devrait se presser à de telles leçons données en chaire et illustrées naturellement de projections lumineuses. Mais tout en se maintenant forcément dans les cadres de la vulgarisation, cet enseignement de candidature n'en est pas moins substantiel, scientifique, étayé constamment de références auxquelles l'élève peut et doit se reporter. Et le public flâneur est rare.

Il n'est point d'élève quelque peu doué chez qui ces deux années ne déterminent un goût définitif pour la science enseignée — sans nuire au juvénile enthousiasme que peuvent lui inspirer les formes diverses de la beauté. Les deux premières épreuves subies avec succès, voici notre « candidat en art et archéologie » admis à la licence. Le caractère des cours se modifie ; chacun des professeurs choisit, dans les époques parcourues en candidature, un sujet qu'il traite en détail en communiquant à ses élèves ses moyens et méthodes de recherches, en soulignant les procédés actuels de l'investigation critique : bibliographie, analyse de documents et monuments, confrontation de ces derniers, etc. L'élève est tenu en outre d'exécuter un travail personnel pour chacun des professeurs (devenus quatre en licence, leur collègue de la faculté de philosophie et lettres, l'éminent helléniste M. Ch. Michel, se chargeant de l'archéologie classique pour les élèves de troisième année). Ces cours se donnent en chaire s'ils sont accompagnés de projections ; mais le plus souvent ils ont lieu autour d'une table de travail où circulent aisément les reproductions. En principe les seuls « candidats en art et archéologie » sont admis aux cours de licence ; la petite population des deux premières années a été « filtrée » sévèrement et le professeur n'a plus en sa présence qu'un petit nombre de disciples. Il n'y a pas lieu d'insister sur cette pédagogie ; elle est si naturelle et constitue à un tel point la condition indispensable d'un enseignement scientifique, qu'elle est, pensons nous, universellement appliquée dans les Universités où notre science a pris pied. Mentionnons seulement quelques-uns des thèmes traités par les professeurs :

M. Charles Michel : *Les figurines de terre cuites grecques ; leur fabrication, leurs rapports avec le grand art* ; *Les arts du*

métal en Grèce : les bronzes d'art, les monnaies, leurs rapports avec le grand art ; *L'histoire de la céramique grecque depuis le style géométrique jusqu'à la fin du style attique.*

M. Jean Capart : *Les arts et métiers d'Égypte* ; *Les monuments d'Aménophis IV* ; *La sculpture de l'Ancien Empire*, etc.

M. Marcel Laurent : *Étude du symbolisme dans la peinture des catacombes* ; *Études critiques sur l'art mosan du XIIe siècle et spécialement l'orfévrerie*, etc.

De notre côté nous avons abordé entre autres : *Les Flamands en Italie* (XVe, XVIe et XVIIe siècles) ; *Les frères de Limbourg et les origines de la peinture septentrionale* ; *Quelques sources d'inspiration du génie de Rubens* ; *L'esthétique de Taine et de ses successeurs*, etc.

L'histoire de la musique est inscrite également au programme de la licence, mais l'examen ne portant pas sur toutes les matières et les élèves se contentant en général du minimum exigé (ce minimum est un joli total), il en est peu qui s'aventurent dans le domaine musical. Il ne leur reste pourtant pas fermé. Durant l'année de candidature réservée à l'examen philosophique des différentes branches de l'art, nous ne manquons pas d'exposer les caractères métaphysiques de la musique en nous inspirant des idées de Hegel, Helmholtz, Schopenhauer, Wagner, etc. ; l'exposé chronologique des théories et systèmes nous fournit, la seconde année, l'occasion de commenter les idées des anciens, des maîtres de la Renaissance, des modernes sur le rôle social, éducatif et moral de la musique. Dans nos cours d'esthétique de troisième année, nous revenons souvent sur l'importance que les grands maîtres de la pensée accordent à l'art musical.

L'examen de candidature comporte, outre l'épreuve orale, une épreuve écrite ; celle-ci est remplacée à l'examen de licence par un interrogatoire sur le travail personnel imposé à l'élève au cours de l'année, travail qui se transforme ainsi en une sorte de petite thèse à soutenir pour l'obtention du grade de licencié.

Le diplôme de docteur reste à conquérir. La sélection est telle que de bons élèves abandonnent la partie une fois les examens de licence passés. L'aspirant au grade de docteur présente une dissertation, manuscrite ou imprimée ; il en défend publiquement les conclusions ainsi que cinq thèses se rattachant aux

matières de l'épreuve de licence. La dissertation doctorale et l'énoncé des thèses sont transmis au jury un mois au moins avant la date assignée pour la séance publique. Dispositions toutes traditionnelles, comme on le voit. Les cours d'art et d'archéologie de l'Université de Liège ont délivré deux diplômes de docteur depuis l'année 1903.

Tels sont le plan et le mécanisme de cet enseignement nouveau. Ils ont été immédiatement adoptés aux Cours d'art et d'archéologie fondés à Bruxelles en 1903-1904 par le sénateur Alexandre Braun avec la collaboration de certains professeurs de l'Université de Liège. Un courant favorable aux études esthétiques se fit sentir dans tout le pays. Les musées du Cinquantenaire (arts décoratifs) organisèrent un ensemble de cours ; les Universités de Gand et de Louvain instituèrent également un enseignement de l'histoire de l'art, sans aboutir pourtant à un programme défini. Les cours liégeois constituaient, dès leur création, un petit groupe autonome dans la Faculté de philosophie et lettres ; on consacra cette autonomie et les cours devinrent en 1910 l'*Institut supérieur d'art et d'archéologie*.

*
* *

Nous croyons avoir fait ressortir les mérites d'un plan d'études qui se préoccupe en premier lieu d'instruire les élèves du développement historique des Beaux-Arts et les conduit ensuite graduellement à l'examen personnel et approfondi d'un sujet déterminé. La formation de l'étudiant est donc entourée de toutes les garanties scientifiques. Nous croyons utile aussi de ne point dissimuler certaines faiblesses ; nous aiderons peut-être à y remédier en renseignant les bonnes volontés (et en éclairant les mauvaises). En tout cas d'autres pourront tirer parti de nos avertissements ; le souci qui nous domine est l'avenir même d'une science à laquelle nous sommes passionnément dévoué. Il a semblé que l'on conférait un prestige particulier aux cours en les érigeant en *Institut supérieur* etc. Nous acceptons volontiers le titre et l'indépendance relative qu'il suppose. Mais on s'habitue trop aisément à tenir ces cours pour un tout isolé, et les lecteurs de cette *Revue* sentiront combien ce *séparatisme* est contraire aux lois de synthèse dont ils souhaitent l'avènement ou la restauration. Des rapports obligatoires

devraient être établis entre nos cours d'art et les autres branches auxiliaires de l'histoire. En réalité, les étudiants en philosophie et lettres peuvent prendre pour leurs examens de doctorat l'un des cours d'art et d'archéologie comme matière au choix. Mais cette disposition est restée platonique et l'on n'a pas indiqué aux étudiants à quel point la littérature, l'épigraphie, la philologie, la géographie, la philosophie, enfin et surtout l'histoire gagneraient à se fortifier par la connaissance des œuvres de l'art.

L'avenir pratique de nos élèves ne laisse point de nous préoccuper aussi très vivement ; la question se lie d'ailleurs à celle du développement et de l'existence même de notre enseignement. Nos docteurs peuvent obtenir (et ont obtenu) des bourses de voyage ; on les admet à titre étranger à l'École française d'Athènes. Mais après ? La critique d'art ? les conférences ? On en meurt de faim en Belgique. C'est à la fois aux services de l'Instruction publique et à ceux des Beaux-Arts qu'il appartient d'apporter les réponses satisfaisantes. L'enseignement élémentaire de l'histoire de l'art est donné dans maints établissements d'enseignement moyen mais par des professeurs généralement mal préparés. Pourquoi ne point répandre cet enseignement, l'instituer dans tous les athénées et écoles moyennes et le confier dans la plus large mesure aux docteurs en art et archéologie ?

On trouvera tout naturel que nous réclamions pour nos meilleurs élèves des fonctions d'attachés, d'adjoints — en attendant celles de conservateurs — dans les musées et collections publiques. Il y a des musées de l'État totalement dépourvus de corps scientifique et ce sont précisément les plus importants : les Musées royaux de peinture et de sculpture (musée ancien et musée moderne à Bruxelles). On objectera avec raison que la Commission directrice des Musées, représentation de compétences diverses, est à la hauteur de sa mission (aménagement des salles, achat des œuvres, contrôle administratif). Mais une Commission ne siège pas en permanence dans les locaux, ne prend aucun contact avec les visiteurs. Or les musées jouent un rôle éducatif de plus en plus important ; leur place dans la pédagogie moderne grandit sans cesse ; et quotidiennement des professeurs d'athénées, de collèges libres,

d'écoles moyennes, des instituteurs, des institutrices promènent leurs classes devant les peintures du passé et du présent. Faut-il dire la misère des renseignements fournis la plupart du temps par ces maîtresses et ces maîtres pleins d'intentions touchantes? Et que penser de l'exégèse esthétique débitée devant les chefs-d'œuvre de Rubens, de Jordaens, de van Dyck par les cornacs des tournées Cook ! Pour être pleinement édifié, il nous est arrivé un jour de suivre à travers les salles du Musée ancien de Bruxelles un de ces troupeaux d'insulaires passifs et d'écouter pendant près de deux heures les propos ahurissants du gentleman-cicerone. Nous n'en pouvions croire nos oreilles et nous avons dressé le procès-verbal de cette conférence itinérante, la plus joyeuse qu'il nous ait été donné d'entendre, — la plus joyeuse et la plus humiliante. En été, ces tournées sont le scandale permanent de nos musées. Il n'y a qu'un moyen d'y mettre fin. Que deux ou trois fois par semaine en certaines saisons, tous les jours s'il le faut, de jeunes érudits, à heure fixe, guident les groupes d'étrangers, les écoles, etc., devant les tableaux ; les visites collectives non dirigées par le personnel des musées ne seraient autorisées qu'exceptionnellement. Le système fonctionne dans les musées anglais et américains qui s'en trouvent bien. Et voilà des postes pour lesquels nos élèves sont tout désignés.

Constatons avec confusion qu'il n'existe point à Bruxelles de Bibliothèque des Beaux-Arts consacrée à la peinture et à la sculpture nationales. Amateurs, critiques, collectionneurs, étudiants, etc., ont tous intérêt à sa création. Son vrai siège serait au Musée ancien où parviennent de nombreuses demandes de renseignements auxquelles personne n'a mission de répondre. Ici encore les connaissances des jeunes « docteurs » trouveraient leur emploi. On me dira peut-être : la liste de vos débouchés est vite épuisée. Nous répondrons : qu'on examine consciencieusement la possibilité de pourvoir à ces premiers postes ; nous verrons ensuite à en indiquer d'autres. — Tirer des musées un maximum d'informations esthétiques et historiques est devenu un devoir. Il n'est personne qui ne sente tout de suite la connexité de la question avec celle de la viabilité d'un enseignement supérieur de l'histoire de l'art ; le maintien et le développement normal de ce dernier dépendent de son introduction dans l'instruction publique à tous les degrés et de

l'orientation définitive des musées dans une voie de haute culture sociale en même temps que de large diffusion populaire.

*
* *

Rien ne nous autorise à douter du succès final et personnellement nous avons toujours envisagé l'avenir avec optimisme. L'œuvre d'art n'est pas seulement un objet d'étude ; elle est un aliment perpétuel pour le sentiment. Un peuple soucieux de culture morale se doit de méditer sur les chefs-d'œuvre de l'humanité. En y réfléchissant on se demande comment depuis très longtemps déjà l'enseignement supérieur n'a point assumé la tâche de répandre le culte des hautes créations plastiques et musicales, comme il a répandu celui de la beauté littéraire. Faut-il révéler que beaucoup de représentants officiels de l'enseignement supérieur boudent la science nouvelle et ne pouvant la supprimer sont tout disposés à la traiter en Cendrillon ? Les professeurs d'histoire de l'art sont spirituellement gratifiés de l'épithète d'*artistes* par quelques-uns de leur collègues universitaires, — un artiste dans l'esprit de ces derniers ne pouvant être un professeur sérieux. Et pourquoi pas *artistes* après tout ? Comme l'a très bien prouvé M. Bertini-Calosso, aucune préparation, si vaste, si approfondie, si minutieuse qu'on la puisse supposer, ne peut suffire à celui qui se voue à l'histoire de l'art, s'il n'a pas en soi quelque chose de personnel, de commun avec l'artiste, s'il n'est point doué d'*émotivité artistique*, faute de quoi on n'entre pas en contact avec ce que l'œuvre d'art a de plus intime. « Cette nécessité de procéder à des évaluations esthétiques qui réclament un don spécial, cette étude constamment dirigée vers un fait interne — le fait artistique — suffisent à assigner à l'histoire de l'art son domaine propre, bien déterminé et distinct de celui des autres disciplines, lesquelles peuvent être considérées comme ses alliées [1]. » Depuis cent cinquante ans la philosophie allemande mettait le savant en garde contre les timbres émotionnels et refusait nettement le nom de science à l'étude des phénomènes de beauté parce que ceux-ci se produisaient hors du cercle des connaissances, dans celui du senti-

1. Bertini-Calosso, *L'autonomia scientifica della Storia dell'arte*. Rome (1912).

ment. Le préjugé germanique s'évanouit. Nous croyons aussi que, sans *émotivité artistique*, il n'est pas de bon historien de l'art. L'épithète d'*artiste* n'est donc pas si déplacée. Mais combien peu la méritent vraiment ! Et comme, après tout, on a vite fait le compte des vrais historiens de l'art !

FIERENS-GEVAERT.

L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

EN ITALIE[1]

Pendant longtemps l'Italie n'a possédé dans ses universités aucun enseignement officiel de l'histoire de son art national. Il y avait simplement des chaires d'archéologie classique ; et il semblait que les études d'art médiéval et moderne, d'archéologie du Moyen-Age, n'eussent pas les mêmes droits que celles de philologie romane et de littérature moderne. Une erreur empêchait que l'histoire de l'art n'occupât sa vraie place : celle qui la faisait considérer comme un champ d'études ouvert à la seule activité des artistes. On confondait les connaissances techniques avec les connaissances artistiques générales ; il ne paraissait pas naturel qu'on pût arriver à sentir, à comprendre une œuvre de Raphaël sans avoir délayé des couleurs sur la palette, qu'on pût avoir des yeux pour mesurer la grandeur de

1. L'auteur de cet article, M. Adolfo Venturi, est l'historien de l'art le plus connu de l'Italie contemporaine. Il a été en son pays un grand initiateur. Appelé, dès l'âge de vingt-deux ans, à diriger la « Galleria Estense » de sa ville natale, Modène, il publia en 1883 sa première grande œuvre, qui était une étude approfondie des richesses artistiques dont il avait la garde (*La Regia Galleria Estense*, vol. in-8°, 455 p.). Les études très nombreuses, qu'il a publiées depuis lors sur les Écoles d'Émilie et de Romagne, sont restées fondamentales pour l'étude de l'histoire de l'Art dans l'Italie centrale. Ayant été nommé en 1888 inspecteur général des Beaux-Arts au Ministère de l'Instruction publique, il remit en ordre plusieurs galeries italiennes, en particulier, la Galerie Nationale Corsini (Rome), dont il fut pendant quelques années le conservateur. Il ne quitta le Ministère que pour diriger l'École d'Histoire de l'Art de l'Université de Rome, tout empreinte de sa vigoureuse personnalité. L'admirable *Storia dell Arte italiana*, qui est son œuvre capitale, en est aujourd'hui à son neuvième volume (Cf. *Revue de Synthèse*, août-oct. 1913, p. 143). M. Venturi dirige également la revue l'*Arte* et la collection : *Le Gallerie nazionali italiane*. Ajoutons enfin qu'un de ses livres les plus connus : *La Madonna, svolgimento artistico delle representazioni della Vergine* (1900) a été traduit en français (Baranger, éd.). [Note du traducteur.]

Michel-Ange, sans avoir pris le maillet et le ciseau en mains. Pendant longtemps, cette erreur a empêché l'Italie et les autres nations d'avoir des historiens de l'art à la direction des musées et des galeries, même de posséder ces historiens de l'art.

Jusqu'à ce que soit complètement disparu ce malentendu qui accorde aux peintres, sculpteurs et architectes une profession différente de la leur, il ne sera pas possible de donner à l'histoire de l'art sa place officielle. L'artiste étudie les œuvres antiques avec des critères subjectifs, projette sur le passé ses méthodes, qui sont le diapason de sa propre nature. Au reste, s'il peut, lui aussi, affiner ses vues critiques, elles ne seront jamais assez générales ; car, pour qu'il eût une connaissance claire de tout l'art du passé, il lui faudrait laisser de côté équerres et pinceaux, et vivre la vie d'historien.

Une autre erreur a empêché notre science de prendre au milieu de ses homologues historiques la place qui lui convenait : ç'a été de l'assimiler à l'esthétique. A Naples, fut décidée en 1860 la création d'une chaire d'esthétique, qui aujourd'hui manque de titulaire ; à l'Université de Bologne, l'esthétique fut enseignée par Panzacchi, qui, dans les dernières années de sa vie, voulut la voir unie à l'histoire de l'art ; par suite d'une étrange confusion d'idées, le Conseil Supérieur de l'Instruction Publique admit pour cette chaire de Bologne le titre de *chaire d'esthétique et d'histoire de l'art.*

Ces deux malentendus fondamentaux ont empêché notre science d'être représentée dans les universités italiennes jusqu'en 1890, époque où j'entrai à celle de Rome comme *libero docente* : je devais y professer l'histoire générale de l'art. Comme, à la Faculté romaine, il existait déjà un enseignement d'archéologie et d'histoire de l'art antiques, on arrivait ainsi, tacitement, à séparer les deux domaines : histoire de l'art antique, et histoire de l'art médiéval et moderne ; division, qui était déjà consacrée par l'évolution du travail scientifique. Peu à peu cette séparation fut accueillie et considérée comme nécessaire.

Malgré tout, la confusion a persisté au point que les études d'histoire de l'art n'ont pas encore acquis droit de cité dans les Académies des Sciences et des Lettres ; la grande Académie des

Lincei n'a pas de représentant pour l'histoire de l'art médiéval et moderne, c'est à-dire essentiellement national.

Dans les Universités elles-mêmes, tandis que les études classiques sont considérées comme une matière indispensable à tous les jeunes gens qui y fréquentent, l'histoire de l'art médiéval et moderne est classée par la loi Rava au nombre des matières complémentaire ; l'étudiant est libre d'en suivre ou de n'en pas suivre les cours. Quoique les élèves tournent presque instinctivement leur attention vers la discipline historique, celle-ci est à peine tolérée, et n'a pas de consécration officielle. On n'a pas compris que l'étude de l'art qui a donné figure et couleur aux « idéalités » nationales, doit être un élément fondamental dans la culture de la jeunesse. Ainsi l'Italie a vu pendant longtemps son patrimoine artistique privé aller à l'étranger, celui qui appartenait à l'État manquer de la protection nécessaire, et les fastes de son histoire devenir la spécialité de savants non-italiens. J'écrivais avec amertume, en 1887 : « Désormais nous en sommes arrivés à ce point : qu'il faut s'adresser à des publications étrangères pour trouver des monographies sur nos grands maîtres, des reproductions de nos monuments nationaux, et l'histoire de nos gloires artistiques. »

De toute façon, qu'il me soit permis de dire que cette amertume va s'atténuant, grâce à la valeur des jeunes érudits, et à leur amour de l'histoire de l'art, grâce un peu aussi à ma volonté tenace de donner à la science que j'enseigne de solides fondements. Un professeur allemand m'ayant félicité pour la sûreté avec laquelle certains de mes élèves avaient traité des questions d'histoire d'art byzantin devant le Congrès International des Orientalistes, je lui répondis par cette profession de foi : « L'Italie est un pays où l'on ne donne pas en vain un coup de pioche ! » Qu'on me permette aujourd'hui d'exprimer la satisfaction qui est la plus douce pour un travailleur : celle d'avoir donné le coup de pioche.

*
* *

Chargé de l'enseignement de l'histoire de l'art en 1896 à l'Université de Rome, j'obtins qu'on fît suivre aux Docteurs ès Lettres un Cours de perfectionnement ; et ainsi, après la

« laurea », les étudiants qui, au cours de leurs études universitaires, s'étaient préparés à faire de l'histoire de l'art, pouvaient avoir les moyens de développer complètement leurs dispositions naturelles.

Plus tard, l'école de l'histoire de l'art eut un règlement spécial fixant à trois ans la durée des études, déterminant les normes pour l'admission, le concours des bourses, le travail des trois années, et l'obtention du diplôme. Pendant les deux premières années, les étudiants, outre des examens sur les matières d'histoire de l'art enseignées, sont obligés de satisfaire à une série d'interrogations en archéologie, en histoire de l'art ancien, en littérature latine médiévale, en épigraphie, paléographie du Moyen Age et en antiquités chrétiennes. Durant les vacances, les étudiants inscrits doivent faire un voyage pour connaître l'art de notre pays et contribuer au progrès des études en traitant chaque année une question particulière. Au cours de la troisième année, ils font un voyage à l'étranger, visitant tous les principaux lieux d'Europe, toutes les collections publiques et privées qui conservent des débris dispersés du patrimoine artistique italien. Le Conseil de l'École trace l'itinéraire à tous les élèves, d'après la nature des études que chacun d'eux a entreprises. Naturellement, il tient avant tout à compléter leur culture générale ; mais il cherche à satisfaire aussi leur besoin de connaissances spéciales. Grâce au Cours de perfectionnement, beaucoup d'étudiants, qui, pendant le temps passé à la Faculté des Lettres, s'étaient à peine consacrés aux études d'histoire de l'art, ont concouru, dès que leur esprit a été mûri, au renouvellement de la culture artistique nationale. Finalement, en 1901, était fondée à l'Université de Rome, la chaire d'histoire de l'art du Moyen Age et des temps modernes ; après quoi on nomma deux *professori straordinari* aux chaires de Turin et de Bologne, et des chargés de cours officiels à Padoue, à Milan, et aujourd'hui à Naples ; quelques *liberi-docenti* enseignent aussi à Pavie, à Florence et à Rome.

Pendant ce temps, l'idée s'est imposée qu'il était juste d'accorder à l'histoire de l'Art médiéval et moderne une place à part au nombre des sciences historiques. Pour la première fois, au Congrès International qui se tint à Rome, elle eut, par mon initiative, une place bien distincte. L'Académie des Sciences et

Lettres de Turin assigna un de ses prix d'histoire à l'histoire de l'art, expliquant que celle-ci devait être considérée comme l'égale des autres disciplines historiques. Au Congrès International d'histoire de l'Art médiéval et moderne, qui a tenu ses séances à Rome en octobre 1912, on a solennellement affirmé ses droits. Avec la faveur publique, elle ne manquera pas d'avoir bientôt l'entière consécration officielle. Cependant, tous les efforts des érudits doivent se concentrer sur l'enseignement universitaire, d'où peuvent partir, par mille petits canaux, les sources de la culture nationale. Il ne peut y avoir un enseignement fécond, si on ne se propose d'éduquer le goût et les sentiments artistiques des générations nouvelles. Faire observer, comparer et voir : telle est la méthode. Lorsque je commençai mes leçons de Faculté, je trouvai une grande difficulté à exposer de manière claire toutes les observations que faisait naître en moi la connaissance directe des œuvres d'art ; elles restaient inintelligibles ou presque à tous ceux qui n'avaient pas vu les œuvres mêmes.

Je songeai tout d'abord à exposer au préalable quelques grandes photographies se rapportant aux sujets traités dans mes cours : mais on n'a pas toujours à sa dispositon des reproductions de dimensions suffisantes ; en faire circuler de petites est un système qui présente beaucoup d'inconvénients et occasionne une perte de temps énorme, surtout lorsque l'auditoire est nombreux. De plus, il n'était pas possible de faire naître des impressions nettes, et de faire passer rapidement sous les yeux des auditeurs des photographies, susceptibles de rappeler les tableaux à celui qui les a vus, mais servant bien peu à quiconque ne les a pas déjà dans les yeux.

J'eus donc l'idée de faire imprimer en phototypies de grandes planches sur lesquelles étaient reproduites toutes les œuvres d'art dont je m'occupais au cours de mes leçons ; avec ces planches, tous mes élèves avaient leur plat à disposition. Il leur était possible de fixer leur attention sur certains points précis et ils trouvaient les termes de comparaison réunis sur la même feuille.

Ces reproductions, en usage dans mon école, me furent demandées et redemandées avec insistance par beaucoup d'Universités allemandes et autrichiennes. Mais elles étaient trop

particulières à mon programme d'enseignement pour que j'en pusse autoriser la diffusion hors de mon laboratoire. Cependant, je fus obligé de recourir aux projections, qui ne facilitaient pas la comparaison immédiate au même degré que les planches en phototypie ; mais elles portaient avec elles quelques autres avantages, en particulier celui d'une vivacité d'impression accrue par l'agrandissement des reproductions.

J'ai parlé de ces méthodes destinées à faciliter l'observation et l'analyse, non pour en signaler l'originalité, mais pour indiquer combien elles peuvent être fécondes. Dans beaucoup d'autres Facultés, on en emploie de semblables, mais peut-être sans avoir assez fortement le souci de faire observer en détails les caractères morphologiques d'une œuvre d'art, de mettre en lumière les habitudes propres à chaque artiste, ses méthodes particulières, l'originalité de son métier et de ses conceptions. L'érudition est un sac que chacun peut mettre sur ses épaules ; mais l'histoire de l'Art se distingue de l'exposé circonstancié d'une série de faits, quels qu'ils soient. Il convient d'ouvrir les yeux des jeunes étudiants, de leur rendre familières les œuvres d'art, de faire en sorte que les formes en soient bien inscrites dans leurs rétines, pour qu'ils puissent passer de l'étude formelle à l'évaluation des formes elles-mêmes, et pour qu'ils en arrivent à une conception idéale de l'art. Une fois que les étudiants auront observé et pénétré, quand ils auront fait leur apprentissage de « connaisseurs », ils pourront se servir facilement et complètement des données de l'érudition, en exprimer la signification et la valeur à la lumière de la critique.

En plaçant l'étude de l'érudition avant celle des œuvres d'art, on a rendu plus difficile l'évolution de l'enseignement de l'histoire artistique. Ainsi la fin de nos études n'a pas été clairement comprise de tous ceux qui ont placé les interprétations iconographiques avant la connaissance des formes plastiques. En histoire de l'art, étudier le point de départ de l'invention d'une œuvre, est un travail secondaire ; on doit s'occuper auparavant de l'élaboration d'un sujet, des diverses interprétations qui en ont été données par la conscience des artistes aux diverses époques de l'histoire ; et en ce cas le champ de l'érudition se ferme pour laisser s'ouvrir celui de l'histoire de l'Art même.

Donc, l'iconographie, entendue comme étude des dévelop-

pements successifs de l'invention d'une forme est le fond même de l'histoire de l'Art. Il n'est pas possible d'analyser une œuvre sans chercher ce que l'artiste a voulu dire ou exprimer, sans le suivre dans ses efforts pour adapter les contours d'un sujet aux lignes de sa propre personnalité. Tout, en somme, doit avoir pour but l'éducation de « connaisseurs », si l'on veut développer le goût et le sentiment artistique de la jeunesse. Je me suis toujours inspiré de ces principes dans mon enseignement ; et j'ai aujourd'hui la joie de voir en notre pays des chaires occupées avec honneur par mes élèves, des musées et galeries dirigés avec amour par beaucoup d'entre eux, des livres et des articles qui aident au progrès des études signés de leurs noms. Avec grand plaisir, j'ai entendu dire que dans le domaine de l'histoire de l'Art, comme dans les autres, l'Italie d'aujourd'hui *fa da sè*.

Adolfo Venturi.
Rome.

(Traduit par J. Alazard.)

L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

EN SUISSE

On ne prétend pas étudier en détail, dans les pages suivantes, que la *Revue de Synthèse historique* demande pour son enquête générale, la situation faite à l'enseignement de l'histoire de l'art en Suisse. Chaque canton, maître chez lui en matière d'éducation, a ses théories particulières, et l'on ne pourrait s'attendre, en franchissant les frontières de nos petites états confédérés, à trouver partout l'uniformité.

Pour avoir une vue complète de la question, il faudrait examiner l'importance de cet enseignement successivement dans chacun des 22 cantons, aussi bien dans les établissements dirigés par l'État, écoles supérieures, secondaires, écoles spéciales d'art, que dans les établissements dirigés par des particuliers. La place restreinte dont on dispose ici ne permettait pas une enquête aussi détaillée. Du reste, portant sur des données très diverses, elle n'aurait abouti qu'à des résultats confus, sans point saillant qui pût retenir l'attention.

On a donc négligé tout d'abord les écoles privées qui ne peuvent guère fournir des indices probants sur le côté national de cet enseignement. On a éliminé ensuite les écoles spéciales d'art, qui, ayant pour but l'éducation professionnelle des artistes et des artisans d'art, et non point la culture générale de tout individu, ne rentrent pas par cela même dans le cadre de cette étude[1]. Se limitant aux établissements dirigés par les gouvernements, on a fait porter cette petite enquête sur

1. Citons, pour mémoire : à *Genève*, l'École municipale des Beaux-Arts, donnant « l'enseignement gradué des arts du dessin, des différents procédés de peinture et des arts plastiques ». On y professe un cours d' « histoire de l'art et des styles », des origines à nos jours, comprenant en 1913-14 trois divisions (antiquité, moyen-âge, temps modernes, chacune de 25 leçons) ; un cours d'histoire de la peinture et

les sept villes suisses qui sont les centres intellectuels de notre pays, et qui réunissent les établissements principaux d'instruction supérieure et secondaire. Ce sont, pour la Suisse française : Genève, Lausanne, Neuchâtel ; à la frontière des langues française et allemande : Fribourg ; pour la Suisse allemande : Berne, Bâle, Zurich. C'est dans ces centres éducatifs que l'on verra la place accordée à l'histoire de l'art.

La Suisse, qui consacre chaque année à l'instruction publique un budget énorme, qui construit des écoles luxueuses, qui depuis longtemps s'intéresse aux méthodes pédagogiques, possède divers organes exposant la situation de l'instruction publique à un moment déterminé. J'ai toutefois cherché en vain des documents sur ce sujet dans l'excellent « Annuaire de l'Instruction publique en Suisse », rédigé depuis 1910 par M. Guex[1], et les détails suivants sont extraits des programmes officiels, ou sont dus à l'obligeance de divers professeurs[2].

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

Berne[3], *Bâle*[4], *Neuchâtel*[5], ne prévoient dans leurs programmes officiels aucun enseignement d'histoire de l'art, ni pour les jeunes garçons, ni pour les jeunes filles.

de la sculpture, de 17 leçons. *Règlement de l'École municipale des Beaux-Arts* (adopté en 1912), p. 16. L'École des Arts et Métiers ne prévoit aucun enseignement régulier analogue ; tout au plus, dans la section des arts industriels, des conférences sur l'histoire de l'art, et des visites aux Musées ; elle possède un musée de moulages. *Programme d'enseignement : École des Arts et Métiers*, 1910, p. 38. — A *Lausanne*, pas d'école spéciale d'art officielle. — Mentionnons, parmi les écoles privées, l'*École d'Art privée de Neuchâtel* (MM. Delachaux et Blailé, directeurs) avec un cours élémentaire d'Histoire de l'Art et un autre sur les techniques artistiques. A Lausanne, l'*École privée de dessin et d'art appliqué*, dirigée par Mme Nora Gross, et subventionnée par l'État.

1. Années parues : 1910, 1911, 1912, 1913. Divers travaux sont cités sur l'instruction en Suisse, *ibid.*, 1912, p. 10 sq.

2. Je dois, entre autres, maint renseignement utile à MM. de Molin (Lausanne), Brun (Zurich), Delachaux (Neuchâtel), que je remercie de leur obligeance.

3. *Plan d'études pour les écoles secondaires, les progymnases et les gymnases du Canton de Berne*, adopté en 1890, 3e éd., 1908.

4. *Lehrziel der Knaben-Sekundarschule* (adopté en 1892), 1910 ; *Lehrziel fur die Fortbildungsklassen der Knabensekundarschule* (adopté en 1907) ; *Lehrziel der Mädchensekundarschule* (adopté en 1904), 1904 ; *Lehrziel fur die Fortbildungsklassen der Mädchensekundarschule* (obere Sekundarschule, adopté en 1907).

5. *Programme d'enseignement pour les Écoles secondaires du Canton de Neuchâtel* (loi, art. 17-20), ne prévoit que le « dessin artistique » ; *École secondaire des Jeunes Filles* (*Nouveau Collège des Terreaux*), année scolaire 1913-14. La loi sur l'enseignement secondaire est actuellement en révision.

En fait toutefois, l'histoire de l'art n'est pas partout entièrement négligée dans ces villes. C'est ainsi qu'à *Neuchâtel*, dans les écoles secondaires de garçons et de filles, elle fait partie de l'histoire générale, illustrée par un riche matériel de projections. Au *Gymnase cantonal* de même, le professeur d'histoire, M. A. Lombard, donne à ses élèves un cours de 12 leçons environ par an dans lesquelles il traite l'histoire artistique des époques étudiées au programme : et M. Th. Delachaux, qui donne l'enseignement du dessin, fait à ses élèves de temps à autre une causerie sur l'histoire de l'art. A l'*École Supérieure* (enseignement secondaire supérieur) il existe un cours élémentaire d'histoire de l'art (2 heures par semaine), dont le poste est provisoirement vacant. A l'*École Normale*, où l'on forme les futurs pédagogues de l'enseignement primaire, cette étude n'est pas prévue au programme.

A *Zurich* aussi, si l'histoire de l'art ne figure pas au programme des écoles secondaires, le professeur d'histoire au *Gymnase* donne à ses élèves quelques notions sur cette branche.

Ailleurs, les jeunes garçons seuls en bénéficient. Au collège Saint-Michel de *Fribourg*, les élèves de la section A (latin-grec) du Lycée, comprenant les deux dernières années d'études classiques, reçoivent un cours « d'esthétique », d'une heure par semaine, où le professeur étudie l'histoire générale de l'art, de l'antiquité à nos jours [1]. C'est là une heureuse disposition, que je ne retrouve pas dans les autres villes ; en revanche, je ne vois pas que l'histoire de l'art tienne la moindre place dans l'enseignement des jeunes filles.

Le cas inverse existe par exemple à *Genève*. Au Collège Saint-Antoine, le programme prévoit bien un bref enseignement sur l'art, commun aux quatre sections classique, technique, pédagogique et réale, donné à l'occasion des leçons de dessin, et seulement dans les deux degrés inférieurs de la division supérieure [2]. En réalité, ces « notions » consistent à faire dessiner aux élèves les deux ou trois plâtres antiques que possède la collection de modèles de dessin, autrement dit se

1. *Collège Saint-Michel. Programme des études pour l'année scolaire 1913-14*, p. 47, 52.

2. IVe et IIIe classes, 15 et 16 ans. « Notions sur les styles égyptien, assyrien et grec ; notions sur les styles romain et moyen-âge ». *Collège de Genève. Programme d'enseignement pour l'année scolaire 1913-14*, p. 14, 16.

réduisent à néant. Mais l'École secondaire et supérieure des jeunes filles possède un cours facultatif d'histoire de l'art, de deux heures par semaine, ainsi qu'un cours, facultatif également, d'histoire de la civilisation ancienne, où le professeur touche incidemment aux questions artistiques[1]. A *Zurich*, de même, cet enseignement facultatif est réservé aux jeunes filles[2] de l'École supérieure.

La proportion semble mieux établie à *Lausanne*. M. de Molin, professeur à l'Université, donne au gymnase classique deux heures par semaines de « culture grecque », consacrée à l'histoire de l'art hellénique et gréco-romain[3] ; le professeur de dessin, au gymnase scientifique, a une heure par semaine un cours général sur l'histoire de l'art[4]. Et de son côté, l'École supérieure des jeunes filles et le Gymnase de jeunes filles prévoient cette étude pour certaines classes[5].

*
* *

Que déduire de ce bref exposé ? A constater les divergences qui existent d'un canton à l'autre, il est difficile de formuler des principes généraux. Il semble toutefois, et c'est là une critique que l'on pourrait adresser à d'autres pays, que d'une façon générale la valeur éducative de l'histoire de l'art soit méconnue. Partout où cet enseignement est prévu, qu'il soit facultatif ou obligatoire, qu'il s'adresse aux garçons ou aux filles, il n'est autre chose qu'un accessoire de peu d'importance, conçu comme complément explicatif des études historiques et littéraires[6], ou comme enseignement esthétique, proche parent d'un art d'agrément[7].

1. *École secondaire et supérieure des Jeunes Filles. Programme pour l'année scolaire 1913-14*, p. 38-39.

2. *Program der höhern Töchterschule der Stadt Zurich*, 1913, 2 heures par semaine dans les IIe et IIIe classes des « Fortbildungsklassen » (p. 101, 103, cours facultatifs).

3. *Plan d'études général pour les collèges et les gymnases ainsi que pour les Écoles secondaires de jeunes filles du canton de Vaud* (30 décembre 1909), 1910, p. 158-9 : dans les IIIe-I^e classes de 13-16 ans, sont prévues des « causeries sur l'histoire de l'art », ancien et moderne.

4. *Ibid.*, p. 160-1, III-I^e classes, de 13-16 ans, « causeries sur l'histoire de l'art ».

5. *Plan d'études...*, p. 163, II-I classes, 14-16 ans. Causeries sur l'art antique et moderne ; *École supérieure des Jeunes Filles et Gymnase. Programme des cours*, 1913-14, p. 41 : Histoire de l'art, 1 heure, IIIe classe du gymnase, 16-17 ans.

6. C'est pourquoi on lui donne parfois une humble place dans l'enseignement des jeunes gens.

7. C'est pourquoi on le donne de préférence aux jeunes filles, au même titre que l'aquarelle, le piano...

La vieille idée que l'art est un luxe, une superfluité, qu'il n'a point d'attaches intimes avec la vie sociale, toute fausse qu'elle soit, domine encore dans l'enseignement. « L'art est la joie supérieure des hommes libres », répéterait-on volontiers avec Aristote. Et l'histoire de l'art, elle aussi, est un luxe, comme les œuvres dont elle s'occupe. Pourquoi lui accorder plus qu'une simple mention dans un enseignement qui doit avant tout former les esprits à la vie réelle, pratique, surtout à une époque où sévit la crise des humanités ? Certes, si le latin, le grec, reculent sous la poussée moderne, ce n'est pas le moment de donner à l'histoire de l'art une place plus considérable !

Les pédagogues se sont efforcés de prouver la valeur éducative de l'histoire de l'art [1]. Ils ont mis en valeur l'importance qu'elle a pour former le gout *esthétique* de la jeunesse, allant jusqu'à demander aux sciences biologiques de contribuer à éveiller ce sens [2].

Surtout, ils ont montré l'importance des monuments figurés pour *commenter l'histoire politique, littéraire* du passé, et ce sont là notions trop connues pour qu'il soit nécessaire de faire plus que de les rappeler. Et pourtant, cette idée que l'art figuré contient plus qu'un enseignement esthétique, qu'il est le reflet des mœurs, des croyances, des idées d'une civilisation passée, plus fidèle que celui des documents littéraires, n'a pas suffisamment pénétré dans l'enseignement pratique. Sinon, l'histoire de l'art deviendrait le complément, non pas accidentel, mais *nécessaire* de toute étude historique ou littéraire, même de toute branche qui témoigne de l'activité humaine. Mais l'on continue à traduire Homère, Eschyle, Thucydide, on continue à énumérer les faits politiques du passé, sans soupçonner qu'une telle étude est la digne héritière de la scolastique du moyen âge, et que le maître, négligeant le trésor des formes figurées de l'art pour vivifier son enseignement, ressemble à celui qui, voulant connaître la vie, se confinerait dans sa mansarde sans lever les yeux de dessus son livre !

1. Cf. référ. dans Cellérier, *L'Année pédagogique*, 1911, p. 379 sq. ; 1912, p. 388 sq.
2. Dennert, *Wie schafft und befriedigt der biologische Unterricht das aesthetische Interesse*, Landsch., II, 1912, p. 177 sq ; cf. Cellérier, *op. l.*, 1912, p. 384.

Ce n'est même pas là le rôle le plus utile, au point de vue éducatif, de l'histoire de l'art. Il ne suffit pas d'exiger d'elle qu'elle forme le goût, qu'elle éveille le sens des beautés chez l'élève, ou encore de demander aux monuments de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de reconstituer sous toutes ses formes, aussi bien matérielles que spirituelles, la vie passée, ancienne ou récente, d'être en un mot une *branche auxiliaire* de l'histoire politique, littéraire, ou de la civilisation. Il ne faut pas avoir les regards toujours tournés vers le passé, et ne vivre que dans la contemplation des peuples disparus. L'étude rétrospective n'est qu'une forme de l'histoire de l'art, et non la plus utile. Car ce n'est pas une discipline qui soit sans contact avec la vie réelle.

Il y a, dans l'enseignement actuel, une tendance très nette à vouloir le rendre vivant. On demande qu'on associe l'étude des textes anciens qui s'y prêtent, au culte des beautés de la nature[1], que, dans l'histoire ancienne, on élimine les faits sans rapport avec notre temps, pour relever au contraire ceux qui préparent aux grands problèmes sociaux contemporains[2]. On demande aux élèves de vivre par eux-mêmes en quelque sorte ce qu'ils étudient, d'en pénétrer l'esprit, si bien qu'on enseigne aux enfants l'histoire de la Constitution des États-Unis en leur faisant représenter l'Assemblée, où chacun joue son rôle[3] !.... Ainsi, l'on veut montrer que le passé fut vivant un jour, comme l'est notre présent.

Peut-être accordera-t-on aussi plus d'attention à l'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire, si l'on s'efforce de mieux comprendre les étroits rapports qui unissent l'art à la vie, non seulement passée, mais actuelle, en un mot *son rôle social*. Il n'est point, comme le croient encore quelques attardés, le fruit de la fantaisie individuelle, il n'a pas eu, à ses origines, et pendant une longue durée de son évolution, un but désintéressé. Aussi loin que l'on remonte dans le temps, il fut une nécessité sociale, et en peignant ses bisons sur les parois des

1. Holsten, *Die Naturdenkmalpflege im Altsprachlichen Unterricht*, Z. Gymn. 66, 1912, p. 270 sq.

2. De Scala, *Die Behandlung d. griech. und röm. Geschichte an den höheren Schulen*, Vergang und Gegenwar. 1912, p. 19 sq. ; Cellérier, *op. l.*, 1912, p. 273.

3. Wilson, *The motivation of seventh and eight grade history work* ; Cellérier. *op. l.*, 1912, p. 374.

grottes quaternaires, l'artiste ne voulait pas charmer les yeux de ses contemporains, mais s'assurer sa nourriture, capturer le gibier, par l'effet de la magie sympathique. Dans les époques de maturité, l'art a pu renier ses origines, mais même alors, son côté pratique et nécessaire ne s'est pas entièrement effacé.

S'il n'est point un luxe, mais une *nécessité de la vie sociale*, n'a-t-il pas autant de droit à figurer dans l'enseignement que la littérature, l'histoire, etc., et sur le même pied que ces branches, non à leur service ?

Il l'a d'autant plus, ce droit, qu'il est d'*essence populaire*, et non pas, comme le prétendaient les anciens esthéticiens, dont l'idée domine encore notre enseignement, d'essence aristocratique. Idée banale aujourd'hui, sur laquelle il serait inutile d'insister [1], en étroite connexion du reste avec la précédente. Et la tendance actuelle, de créer un art populaire, intéressant non seulement les dilettantes, mais le peuple lui-même, la tendance de relever les industries domestiques qui s'éteignent, n'est en somme qu'un retour, parfaitement justifié par les faits historiques, à la conception qui a donné naissance à l'art, il y a quelques dizaines de milliers d'années avant notre ère. L'histoire politique, littéraire, ne nous renseigne guère que sur les faits et les idées d'une élite, alors que les monuments figurés, les plus grossiers, font revivre à nos yeux l'homme le plus humble, non seulement dans ses mœurs, mais encore dans ses idées et ses croyances, souvent dédaigneusement passées sous silence par les textes, et permettent de suppléer à l'absence de ceux-ci pour maintes périodes dont ils sont les seuls témoins (préhistoire).

De ce rôle social de l'art découle naturellement sa valeur éducative, telle qu'on devrait la comprendre. Étant un phénomène universel, c'est cet élément général qu'il convient de mettre en lumière. L'œuvre n'est pas seulement le produit d'un individu ou d'une civilisation déterminée, elle est aussi le produit de ce qui, dans l'homme d'un temps et d'un pays, est indépendant du temps et de l'espace. Il y a le *fonds permanent de l'humanité*, sur lequel les siècles n'ont point de prises, et qui

1. Cf. Pottier, *Les origines populaires de l'art*, Gazette des Beaux-Arts, 1907, 38, p. 441 sq.

se manifeste toujours de la même façon, que ce soit dans l'antiquité ou de nos jours. Voilà le vrai côté éducatif de l'œuvre d'art, entièrement négligé des pédagogues, et trop souvent aussi des savants eux-mêmes. Voilà qui agrandit brusquement le champ de la vision, en mettant l'histoire de l'art en connexion, non plus seulement avec l'esthétique, avec l'histoire politique, mais avec toutes les branches qui s'occupent de l'activité humaine en général, avec la psychologie, la philosophie [1]... « Les morts empoisonnent les vivants », aime-t-on à répéter avec Maurice Barrès, et cette phrase, on l'adresse de préférence aux Musées, remplis des œuvres qu'étudie l'histoire de l'art. C'est une profonde erreur. Les morts instruisent les vivants, puisque, à voir, dans les formes matérielles qu'ils nous ont léguées, comment ils vécurent et pensèrent, nous apprenons, non seulement à les mieux connaître, d'une façon moins livresque et pédantesque, mais aussi à nous mieux connaître nous-mêmes, hommes du XXe siècle. Nous comprenons que la vie passée et la vie actuelle ne forment pas deux mondes tranchés par le temps, séparés par un fossé, mais qui se pénètrent intimement l'un l'autre.

*
* *

Le vrai côté éducatif de l'histoire de l'art étant ainsi méconnu chez nous, on comprend que l'on ne veuille pas faire de grands frais pour un enseignement considéré comme superflu, sinon complètement inutile. A cet égard, *Genève* fournit un exemple significatif. Alors que l'on vient de construire une École Secondaire de jeunes filles qui est un véritable palais, on ne peut accorder les crédits nécessaires pour le matériel destiné à l'enseignement de l'histoire de l'art, et il n'y a ni clichés à projection, ni photographies, ni moulages, rien en un mot. Et le professeur qui demanda, il y a deux ans, l'argent nécessaire pour illustrer son cours, ne reçut qu'un crédit de trente francs, considéré comme tout à fait suffisant ! Pourtant, ne se rirait-on pas du professeur qui enseignerait à la planche noire,

1. C'est ce que je me suis efforcé de montrer dans mes derniers travaux auxquels on voudra bien se reporter pour plus de détails. *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, Paris, 1912, 3 vol. ; *Les Lois et les Rythmes dans l'art*, Paris, Flammarion, pour paraître, 1914 ; *Qu'est-ce que l'archéologie ?* Scientia, pour paraître.

comme jadis, les réactions chimiques, et ne saurait montrer à ses élèves aucune expérience? La vue des monuments, est-il nécessaire de le dire alors que tant de travaux paraissent, sur l'utilité des projections, même du cinématographe dans l'enseignement artistique[1], est indispensable, et rien ne saurait y suppléer, à moins de réduire un tel enseignement à une sèche nomenclature de dates, de noms d'artistes, de listes d'œuvres. C'est bien ainsi que l'on comprend le plus souvent chez nous l'histoire de l'art : autre conception routinière et sans valeur éducative.

Mais, en plus de cette *incompréhension éducative* de l'histoire de l'art, il existe d'autres facteurs restrictifs chez nous. Si l'art est *inutile*, il est souvent aussi *immoral*, et comme tel, dangereux dans l'enseignement. Quand je donnai, il y a quelques années, un cours d'histoire de l'art à l'École Secondaire des Jeunes Filles de Genève, le directeur en éprouva une grande inquiétude, et me recommanda d'éviter de montrer à mes élèves des statues nues ! Il y a deux ans, désireux de suppléer à l'insuffisance matérielle des moyens d'instruction, j'organisai pour mes élèves une visite au Musée d'Art et d'Histoire de Genève ; mais l'autorisation me fut refusée par le Conseiller d'État chargé du Département de l'Instruction publique, cependant professeur universitaire, « étant donnée la nudité des plâtres antiques » (*sic*). Car, pour beaucoup, l'art antique ne consiste qu'en statues impudiques, n'éveille que des visions immodestes « de beaux corps nus, en marbre blanc changés », où leurs regards sont hypnotisés par la présence ou l'absence de la feuille de vigne ! De tels faits feraient sourire, s'ils ne témoignaient d'une curieuse mentalité. Agir ainsi, c'est méconnaître la valeur éducative d'un Musée, c'est avouer qu'il n'est, lui aussi, comme l'art dont il garde les trésors, et comme l'histoire de l'art qui les étudie, qu'un luxe, une inutilité sociale, et que l'éducateur ne peut rien extraire de bon de ces morgues où dorment les documents de la vie passée.

Telles sont les critiques que l'on peut formuler chez nous à propos de cet enseignement. Mais, je le répète, on ne saurait généraliser sans erreur, étant donnée la variété de nos insti-

1. Cf. Cellérier, *L'année pédagogique*, 1912, p. 316 sq., référ.

tutions confédérées, et l'on interpréterait faussement ma pensée, en étendant à toute la Suisse l'idée peu favorable que je donne ici de la façon dont cet enseignement est compris à Genève.

ENSEIGNEMENT UNIVERSITAIRE

Quelle est la place faite à l'histoire de l'art dans nos universités [1] ?

A *Genève*, la Faculté des Lettres possédait une chaire d'archéologie grecque et d'égyptologie, dont le titulaire était, jusqu'en 1911, M. Édouard Naville (prof. extr.). Mais celui-ci s'étant retiré et n'ayant conservé de son enseignement que l'égyptologie au semestre d'été, l'enseignement de l'archéologie n'a pas été repourvu depuis lors, et sera sans doute réparti entre les chaires déjà existantes de grec, de latin, d'histoire ancienne. Depuis 1911, les programmes mentionnent : M. X. *Archéologie classique*, et le cours n'a pas lieu. Il n'y a aucune chaire d'histoire de l'art. La lacune, tant pour l'art antique que pour l'art moderne, est comblée par des cours de privat-docent, variant d'un semestre à l'autre [2]. On peut donc dire que l'existence de l'histoire de l'art n'est pas reconnue officiellement à Genève.

A *Lausanne*, M. de Molin (prof. extr.), deux fois par semaine, alterne entre l'histoire de l'art antique et celle de l'art moderne, consacrant en plus une heure d'exercices pratiques à l'antiquité en général. Deux cours de privat-docent s'occupent, l'un de l'art antique [3], l'autre de l'art moderne [4].

A *Neuchâtel*, on note les chaires suivantes : archéologie classique (M. Dessoulavy, prof. ord.) [5] ; archéologie égyptienne (M. Jéquier, prof. extr.) [6] ; archéologie nationale (M. Naef, prof. extr.) ; puis divers cours de privat-docent sur l'archéologie

1. Les indications suivantes sont demandées aux programmes universitaires du semestre d'hiver 1913-14, et, surtout en ce qui concerne les cours de privat-docents, sont sujettes à de légères variations d'un semestre à l'autre.

2. Deonna, *Histoire comparée de l'art grec*, 1 heure ; Nicole, *Archéologie classique*, 1 heure ; Vulliéty, *Art moderne*, 2 heures.

3. M. Wellauer, 1 heure, *l'Acropole d'Athènes*.

4. M. Chatelanat, 2 heures, *Histoire de l'art en Italie, de la chute de l'empire romain au XVe siècle*.

5. *L'Architecture grecque*, 1 heure.

6. *Langue égyptienne*, 1 heure ; *Archéologie égyptienne*, 1 heure.

préhistorique (M. P. Vouga, l'heureux continuateur des fouilles de la Tène)[1], et sur la peinture moderne (P. Godet)[2]. Il convient aussi de signaler l'initiative intelligente que l'Université de Neuchâtel a prise en 1912, en créant une chaire d'ethnographie et d'histoire comparée des civilisations (prof. extr.), à laquelle elle a appelé un ethnographe français bien connu, M. A. Van Gennep[3]. C'est la première chaire d'ethnographie que possède une université suisse, et l'on ne saurait que féliciter Neuchâtel d'avoir compris l'importance de ces études qui viennent en aide à tant de disciplines scientifiques, en particulier à l'histoire de l'art.

A *Fribourg*, M. Leitschuh (prof. ord.) accorde quatre heures à l'histoire de l'art moderne, et deux heures à des exercices pratiques (séminaire)[4]. A la Faculté de théologie, M. Kirsch (prof. ord.) traite l'archéologie chrétienne[5].

A *Berne*, M. Weese (prof. ord.)[6] étudie pendant environ quatre heures par semaines l'art moderne, avec « seminar » et « proseminar » en plus. Il existe aussi un cours de privat-docent sur l'histoire générale de l'art[7], et l'on notera encore les exercices héraldiques de M. de Mulinen (prof. ord., 1 heure).

L'histoire de l'art est bien représentée à *Bâle*. M. Pfuhl (prof. ord., 3 heures) s'occupe de l'art grec, avec séminaire pour exercices pratiques (2 heures)[8]; M. Heidrich (prof. ord., 4 heures), étudie diverses périodes de l'art du moyen âge et de la

1. *L'époque de la Tène, son extension et son influence*, 1 heure.

2. *La peinture vénitienne*, 1 heure.

3. Conférence générale : *La méthode comparative ou ethnographique au XVIIIe et au XIXe siècle*, 1 heure; Cours spécial : *Les techniques primitives* (vannerie, broderie, etc.), 1 heure.

4. *Geschichte der Kunst im XIX Jahrhundert*, 2 heures; *Albrecht Durer und Hans Holbein*, 2 heures; Seminar : *Italienische Fruehrenaissance*, 2 heures. En allemand. Le canton de Fribourg, et la ville elle-même, ayant une situation linguistique double, les cours se donnent, les uns en français, les autres en allemand.

5. *Die darstellende Kunst im christlichen Altertum*, 2 heures; Seminar : *Die altchristlichen Mosaïken des Abendlandes*, 1 heure.

6. *Geschichte des Barock, in Italien, Spanien und Frankreich*, 1 heure. *Die Maler des nordischen Barocks, Rembrandt und Rubens*, 1 heure; Seminar : *Uebungen zur Geschichte des Baroks*, 1/2 heure; Proseminar, 1 heure.

7. Worringer, *Entwicklungsgeschichte der europäischen Architektur vom Ausgange der Antike bis zur Renaissance*, 1 heure; *Allgemeine Einführung in die Kunstgeschichte*.

8. *Dir jüngere griech. Kunst*, 3 heures; *Uebungen des Archäologischen Seminars*, 2 heures.

Renaissance avec un séminaire de deux heures[1]. M. Stuckelberg (prof. extr.) s'occupe de l'histoire du portrait et d'héraldique[2]. On peut mentionner encore un cours de privat-docent (M. Escher, sur l'art du moyen âge, avec exercices pratiques[3].

A *Zurich*, ce sont les cours de M. Blümner (prof. ord.), sur l'antiquité[4]; de MM. Brun (prof. ord., 1 heure)[5], et Zemp (prof. ord.)[6] sur l'art moderne; de M. Lipps (prof. ord.), sur l'esthétique. Plus divers cours de privat-docent sur les arts antiques et modernes[7]. MM. Zemp et Brun professent aussi à l'École Polytechnique fédérale suisse, dans la section XI (section générale), où le premier donne un cours général sur l'histoire de l'art depuis l'antiquité[8]; le second un cours sur l'art moderne avec exercices pratiques[9].

*
* *

Les mêmes divergences que l'on a constatées d'un canton à l'autre dans l'enseignement secondaire, s'observent dans l'enseignement supérieur. Si l'histoire de l'art reçoit une place importante dans certaines de nos universités, comme Bâle, Zurich, Neuchâtel, honorable dans d'autres, comme Berne, Lausanne, ailleurs elle est, sinon complètement négligée en fait, du moins totalement délaissée au point de vue officiel. C'est ce qui a lieu à Genève[10], la moins bien partagée sous ce rapport. Le corps professoral se plaint avec raison de cet état

1. *Die Kunst von Venedig*, 1 heure; *Deutsche Kunst im Mittelalter*, 1 heure; *Geschichte des Kupferstichs*, 2 heures; *Kunsthistorisches Seminar :* Albrecht Durer, 2 heures.

2. *Geschichte des Porträtbildnisses*, 1 heure; *Wappen- und Siegelkunde*, 1 heure.

3. *Die Gotik in Italien*, 2 heures; *Uebungen über ausgewählte Themata der kirchlichen Kunst im Mittelalter*, 1 heure.

4. *Archäologische Propädeutik*, 3 heures; *Archäologische Uebungen*, 1 heure.

5. *Kunst und Künstler am Ausgang des XVII und im XVIII und XIX Jahrhundert*, 2 heures.

6. *Die Italienische Kunst des XVII Jahrhunderts*, 2 heures; *Die Niederländische Kunst des XVII Jahrhunderts*, 2 heures.

7. Waser, art grec et romain, 2 heures; Weber, art moderne, 4 heures, et 1 heure d'exercices pratiques.

8. *Histoire de l'art dans l'antiquité; l'art italien du XVIIe siècle; l'art hollandais du XVIIe siècle.*

9. *Art et artistes à la fin du XVIIe et aux XVIIIe et XIXe siècles; exercices sur l'histoire de l'art.*

10. Officiellement, c'est-à-dire qu'il n'existe aucune chaire d'histoire de l'art, et que la chaire d'archéologie va être supprimée, comme inutile; en fait : les privat-docents donnent des cours sur cette branche, mais on sait qu'à Genève ces cours n'ont qu'une valeur officieuse, et ne sont nullement, comme ailleurs, un acheminement vers la titularisation.

de choses. Mais la nomination des professeurs ne dépendant actuellement que du bon plaisir du gouvernement, au mépris des préavis universitaires, c'est l'arbitraire qui règne à Genève.

La même croyance en l'inutilité de l'art, à sa nature aristocratique, dont on a vu plus haut les résultats dans l'enseignement secondaire, apparaît très nettement dans l'enseignement de cette université, que le gouvernement cantonal actuel, peu soucieux des intérêts de la science, voudrait transformer en une arène de démagogie et de socialisme militant.

W. Deonna.

L'HISTOIRE DE L'ART

DANS

L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

Lorsque, dans les années qui précédèrent 1900, il fut question de réformer les programmes, quelques professeurs crurent venu le moment de réclamer une place pour l'histoire de l'art. N'avaient-ils pas quelques raisons d'espérer ? Le ministère qui, en 1891 [1], avait décrété d'initier à cette science les élèves du nouvel enseignement moderne n'accorderait-il pas à ceux de l'enseignement classique le bénéfice d'une discipline qui leur convenait mieux encore ? MM. Lemonnier, Mâle, Rosenthal, Jullian, Collignon défendirent cette idée dans les commissions ou dans les Revues [2]. MM. Perrot, Violle, C. Jullian, A. Croiset, Thomas, P. Meyer, Lavisse et Ravaisson présentèrent, le 14 janvier 1899, un vœu au conseil supérieur de l'Instruction publique et montrèrent combien l'étude des monuments antiques pourrait « efficacement servir à vivifier et renouveler les études classiques ». Enfin, M. Perrot publia, en 1900, un excellent petit volume sur l'*histoire de l'art dans l'enseignement secondaire* [3], où il disait les efforts tentés, les raisons de persévérer et les moyens de réaliser cette réforme.

Survinrent les programmes de 1902. S'ils diminuèrent la part de l'histoire « bataille » et augmentèrent celle de l'histoire de la civilisation, en fait, l'histoire de l'art gagna peu de terrain et perdit même dans la première D et la philosophie B celui que, depuis 1891, elle occupait dans la seconde et la pre-

1. Bulletin administratif du Ministère de l'Instruction publique, 1891, t. XLIX, page 636.

2. On trouvera la bibliographie de ces articles dans le volume de M. Perrot cité plus bas.

3. Paris, Chevalier Maresq, 1900, in-12.

mière modernes [1]. De nouvelles protestations se firent entendre : M. Lorquet publia un éloquent article [2] pour montrer quel rôle l'histoire de l'art pourrait jouer dans l'éducation.

Si nous traitons après tant d'autres ce sujet, ce n'est donc pas avec la prétention d'apporter des arguments nouveaux, mais parce qu'il est nécessaire de répéter les vérités et parce qu'un tel enseignement trouverait aujourd'hui des facilités nouvelles. La part accordée à l'histoire de l'art est manifestement insuffisante. Le programme de troisième prévoit une leçon sur les lettres, les arts et les sciences en France dans la première moitié du XIXe siècle. Ainsi un enfant pourra quitter le Lycée muni du certificat d'études secondaires et s'en aller, par exemple, préparer l'école des Beaux-Arts sans avoir jamais entendu parler de Manet ni de Puvis de Chavannes !

Les élèves étudient dans les trois années du second cycle toute l'histoire, mais combien peu de temps sera consacré à l'art ! Si le professeur de seconde veut observer les proportions prescrites entre les divers chapitres de son programme (histoire du XIIe siècle à 1715), il ne devra pas sur les soixante heures de son cours en donner plus de six aux questions artistiques. Six heures pour l'art roman, l'art gothique, le quattrocento, les primitifs flamands et français, la Renaissance et le classicisme du XVIIe siècle ! En histoire ancienne, il disposera de cinq heures environ pour parler des arts égyptien, assyrien, phénicien et grec. En première, deux heures lui devront suffire pour le XVIIIe siècle et l'empire, une heure pour l'art romain, une demi-heure pour l'art arabe et autant pour l'art byzantin. En philosophie, tout l'art du XIXe siècle leur sera révélé en deux séances, trois au plus ! Donc dix-huit à vingt heures réparties sur trois classes, soit environ six heures sur huit cents chaque année, voilà le lot de l'histoire de l'art. Et encore de ces six heures faut-il retrancher le temps de la récitation ; c'est donc six fois quarante minutes qui seront accordées au professeur pour exposer les faits, développer les idées et

1. Cf. Adolphe Landry, *Note sur l'enseignement de l'histoire de l'art au Collège Chaptal.* Revue universitaire, 1904, II, 193. Le directeur de ce collège, considérant le profit que les élèves avaient tiré de cet enseignement, maintint dans la première moderne deux heures d'histoire de l'art par semaine.

2. P. Lorquet, *Un proscrit de l'enseignement secondaire, l'Art.* Revue internationale de l'enseignement, 1911, p. 481.

montrer les œuvres. Lorsqu'on sait quelle petite quantité de notions un élève tire d'un cours de trois quarts d'heure, on devine quelle culture artistique peut posséder un bachelier.

Les auteurs de manuels ont naturellement mesuré à l'histoire de l'art une place proportionnelle. Prenons les deux livres les plus répandus, ceux de MM. Seignobos et Malet ; nous verrons que dans son manuel pour la troisième, sur 702 pages, M. Malet en consacre dix à l'art (trois de texte et six et demie de gravures). Dans son manuel pour la seconde, M. Seignobos étudie l'art, du XIIe au XVIIIe siècle, en vingt-cinq pages de texte ; M. Malet ne concède à Rembrandt que quinze lignes et encore Rembrandt jouit-il d'un traitement de faveur : Donatello n'est gratifié que de cinq lignes et demie. Jean Fouquet est nommé dans une énumération. Malgré les progrès de l'illustration et le choix des gravures, les élèves ne gardent de ces courts passages qu'un léger souvenir.

Dans quelques lycées de Paris, des professeurs spécialisés font un cours sommaire d'histoire de l'art, mais ce cours est souvent réservé aux candidats à l'école normale et reste facultatif. Parfois l'histoire de l'art est enseignée dans les Lycées de jeunes filles, mais là encore le cours est facultatif et nous connaissons tel lycée de la banlieue parisienne où il n'est suivi que par des turques, des moldo-valaques, des grecques et quelques anglaises [1]. L'histoire de l'art comme le piano et l'aquarelle semble destinée aux jeunes filles désireuses de posséder des talents de société. Beaucoup de gens parlent d'art, beaucoup achètent les collections que lancent les éditeurs, beaucoup descendent de leur automobile pour visiter une église de village, mais combien ont reçu l'éducation nécessaire ?

*
* *

Pourquoi nous paraît-il utile d'introduire cet enseignement dans les Lycées et quels en seraient les moyens pratiques ?

Écartons de suite une objection : les programmes sont surchargés, dira-t-on, et vous voulez empiffrer les élèves avec

1. Le sort de l'histoire de l'art n'est pas beaucoup plus brillant dans les autres pays : en Russie par exemple, les jeunes gens sont dans la même situation que les nôtres, et les jeunes filles, si ce n'est dans quelques établissements comme l'Institut Smolny qui est d'ailleurs assez spécial, n'entendent guère parler de ces questions.

des notions nouvelles. Mais il ne faut pas considérer que l'histoire de l'art est une nomenclature indigeste ; il ne s'agit nullement, ce que par défaut de préparation spéciale font certains professeurs, de donner aux élèves les dates de naissance, mariage et mort d'un artiste avec le catalogue complet de ses œuvres, agrémenté de temps à autre d'une vague épithète. Il faudrait au contraire expliquer aux élèves ce qu'est une œuvre d'art ; or, s'il est vrai, comme le dit Taine, qu'elle soit le produit du milieu historique, elle est aussi l'œuvre d'un homme qui fut original, elle est une œuvre d'art, c'est-à-dire le résultat de recherches techniques et la réalisation d'un idéal de beauté.

Nées d'une époque, comme les œuvres littéraires ou scientifiques, les œuvres d'art ont cet avantage de mener encore une existence évidente. Un effort est nécessaire pour faire surgir les personnages et les décors d'une chronique. Tel un fantôme de la « Nekuia », Philippe-Auguste ne revit que pour ceux dont l'esprit est capable d'assez puissantes incantations : Notre-Dame est toujours là. Si les récits s'adressent à notre imagination, les œuvres d'art excitent nos sens et de même que le paysan estime véridique toute phrase imprimée, l'enfant attribue une plus sûre réalité aux objets de sa vision et croit mieux à un passé qu'atteste un édifice. Aussi sera-t-il plus facile en face d'un monument, d'un tableau, d'une statue, de ressusciter l'époque qui les vit naître, l'homme qui les conçut, les personnages qu'ils représentent. Ces fleurs qui semblent desséchées se gonfleront alors de leur sève et répandront leur parfum d'autrefois.

Les élèves comprendront que l'œuvre d'art est un merveilleux document historique, doué mieux que tout autre d'un pouvoir d'évocation ; ils reverront les costumes, les maisons, le mobilier, les modes, les habitudes sociales d'une époque. N'auront-il pas des guerres de Louis XIII et de Louis XIV une image plus vive, s'ils ont vu les estampes de Callot, les tableaux de Van der Meulen, les bas-reliefs de Martin Desjardins ? N'apercevront-ils pas avec plus de clarté ce qu'était la bourgeoisie aux XVIIe et XVIIIe siècles, s'ils ont regardé les œuvres d'Abraham Bosse et de Chardin ? Ne saisiront-ils pas mieux la transformation qui s'opéra dans la noblesse française aux XVe et XVIe siècles, si, aux

châteaux féodaux de Coucy et Pierrefonds on oppose les résidences royales de Chambord ou de Blois ? Quelle meilleure illustration du népotisme et du luxe païen des pontifes que le portrait de Paul III et de ses neveux, les cardinaux Octave et Alexandre, par le Titien et la vue du Palais Farnèse et de sa galerie mythologique[1].

L'œuvre d'art n'est pas un simple document sur les habitudes d'une époque ; de médiocres estampes seraient parfois plus précieuses ; elle nous renseigne encore sur la mentalité des individus ou des masses. Quelle analyse psychologique vaudra jamais le portrait de Henri VIII par Holbein, de Léon X ou de Jules II par Raphaël ! Combien vivront davantage les personnages historiques, lorsque les enfants auront contemplé leurs effigies, qu'ils auront vu la face épaisse de Jean Le Bon, de la Bibliothèque nationale, le visage souriant et pensif de Charles V, tel qu'il apparaissait aux Célestins, et la bouche rusée qu'Isabeau de Bavière garde en son portrait tombal de Saint-Denis. La cire de Benoît ne dit-elle pas aussi éloquemment que les mémoires de Saint-Simon la tristesse majestueuse de Louis XIV vieillissant ?

L'œuvre d'art nous indique quels furent les sentiments, les idées, les formes de pensée d'une époque. Dans un article, publié il y a une vingtaine d'années[2], M. Mâle avait longuement montré comment l'œuvre d'art exprime le caractère d'une société. « Il ne suffirait pas, écrivait-il, d'admirer la « couleur d'épis mûrs » des ruines d'Athènes et quelque « prière sur l'acropole » ne pourrait tenir lieu d'une analyse détaillée du Parthénon. Il faudrait en expliquer la géométrie, la montrer engendrée par le rayon de la colonne et bâtie comme le monde de Pythagore sur des nombres harmonieux... Il faudrait comparer les ornements d'un vase grec par exemple à ceux qui couvrent les boucles de ceinturons des barbares de race germanique ou les marges des manuscrits illustrés par les moines anglo-saxons. C'est alors qu'apparaîtraient deux races et deux mondes, d'un côté la belle symétrie hellénique, de l'autre la complication

1. Il est inutile d'insister sur ce point : la cause est déjà gagnée. Cf. Morisset, *Pour l'organisation de l'enseignement de l'histoire et de la géographie*. Revue universitaire, 1910, I, 185, et Machat, *le rôle des images photographiques*, ibidem, 1910, II, 284.

2. *Revue universitaire*, 3e année, I, 15.

d'entrelacs qui n'ont ni commencement, ni fin, une sorte de rêve confus et indéfini comme les cosmogonies du Nord », et M. Mâle, préludant à ses beaux volumes, disait comment tout l'esprit du Moyen Age a trouvé une forme concrète aux porches des cathédrales.

L'histoire de l'art peut aussi enseigner aux élèves que les hommes d'une même époque ont des conceptions, des sentiments, des manières d'être communes. Les enfants croient trop facilement qu'il y a la littérature, les arts, les sciences ; dupes des idées générales, ils rangent volontiers les produits de l'activité mentale en autant de compartiments étanches qu'il y a de classes et de professeurs, comme un pharmacien en autant de bocaux divers conserve la camomille, la ronce et la violette. Ils ne pensent point que toutes ces plantes se sont jadis nourries d'une même terre et d'un même soleil ; ils s'imaginent qu'un roman, qu'un tableau, qu'un problème furent les créations volontaires d'hommes spécialisés, que la littérature, les arts, les sciences, les institutions et les mœurs évoluèrent parallèlement sans possibilité d'intersections ou mieux de sutures. Il faut leur faire sentir que les œuvres quelles qu'elles soient, artistiques, littéraires et scientifiques, sont les œuvres d'hommes qui vécurent ; il faut leur dire que ces hommes, avant d'être des peintres, des dramaturges, étaient d'abord des hommes, engagés dans leur époque, hantés par les mêmes rêves et qu'ils ont en des formes diverses jeté une matière commune, comme Cellini lançait ses plats et ses assiettes d'étain dans la fonte du Persée. Ils comprendraient alors que Poussin, Descartes et Corneille ne sont pas seulement des contemporains parce qu'ils vécurent en même temps, mais parce qu'ils pensèrent suivant certaines catégories ; que Greuze, Fragonard, Rousseau et Diderot, malgré leurs dissemblances offrent au spectateur même sentimentalisme, même sensualité ; ils sauraient pourquoi l'Hérodiade de Mallarmé est sœur de l'Hérodiade de Gustave Moreau. Où donc cette communauté spirituelle apparaît-elle mieux que dans l'œuvre d'art ? Comment mieux opérer la synthèse historique ?

L'étude de l'art donnerait encore aux enfants le sentiment de la continuité et du changement nécessaire. Depuis qu'on a supprimé le cours d'histoire littéraire, pour le remplacer par

l'utile explication des textes, ils ont parfois tendance, malgré les efforts des professeurs, à considérer les œuvres comme isolées, comme nées d'une génération spontanée. Où trouveront-ils plus évidemment la preuve du contraire que dans l'histoire de l'art ? Ils verront par un progrès insensible les statues archaïques de la Grèce se dégager de la gangue des *Xoana*, et bientôt s'animer sous le souffle de Phidias ; ils verront de l'architecture romane sortir la gothique comme un papillon de sa chrysalide ; mais ils comprendront que si le présent vient du passé, il s'est enrichi sur son chemin et que la loi de toute vie est le changement.

C'est pourquoi nous voudrions même qu'ils entendissent parler des œuvres contemporaines [1] et par là nous désignons le temps le plus actuel. Pourquoi tant de personnes, même cultivées, méprisent-elles trop volontiers leur époque, sinon parce qu'elles ont reçu une éducation morte, qu'elles n'ont jamais imaginé que les génies avaient jadis vécu ? Il faudrait leur montrer comment nos artistes d'aujourd'hui sont fils des artistes d'hier. S'ils comprenaient ce que nos jeunes peintres doivent à Cézanne, Cézanne à Manet et Manet aux maîtres espagnols, comment M. Signac est le successeur des impressionnistes, ceux-ci de Delacroix, et Delacroix des maîtres du XVIIIe siècle et de Rubens, s'ils voyaient ce que M. Desvallières a reçu de Gustave Moreau, Moreau de Chassériau et Chassériau du même Delacroix, peut-être le sens de l'histoire, à défaut du sentiment de la beauté, les empêcherait-il de s'esclaffer à toutes les salles des Indépendants et de réclamer à grands cris la fermeture du Salon d'Automne. Ils sauraient que pour demeurer vivant tout art doit évoluer ; ils cesseraient probablement alors d'admirer les pastiches des maîtres d'autrefois et n'achèteraient plus au faubourg Saint-Antoine des salles à manger Henri II et des chambres Louis XV. Nous nous plaignons de la décadence des arts décoratifs en notre pays ; les fabricants de meubles se lamentent de la concurrence allemande. A qui la faute ? Le public français, fier d'un long passé de gloire, regarde toujours en arrière ; il est formé de petits rentiers qui se con-

1. Comme artistes contemporains, M. Seignobos, dans son manuel pour la classe de philosophie, ne cite que Manet, Puvis, J.-P. Laurens, Bastien-Lepage.

tentent de leur capital ancien, sans chercher à l'enrichir. Les Allemands, gonflés jusqu'à l'hypertrophie, de l'orgueil d'être jeunes, ont au moins le mérite de croire à la nouveauté ; ils veulent créer et ne saluent pas toute tentative par des rires, mais par une admiration qui, pour manquer souvent de critique, n'en est pas moins bienfaisante ; ils pratiquent la vertu de la confiance. Pour donner à nos artisans des chances de vivre, pour encourager les excellents artistes décorateurs qui chaque année envoient leurs œuvres au Pavillon de Marsan, il est fort bien de convoquer des commissions, d'organiser des expositions, de distribuer des récompenses ; il serait mieux encore de leur préparer une clientèle.

L'histoire de l'art aurait donc ce premier avantage de donner aux élèves le sentiment que le passé, c'est le présent d'autrefois, que l'histoire n'est pas seulement l'histoire des évènements et des œuvres, mais encore des hommes qui vécurent, pensèrent et créèrent. Ils revivraient les siècles disparus et ne regarderaient plus un marbre grec, un primitif italien comme un simple objet de curiosité, capable de n'intéresser que les archéologues, mais comme un être dont la vie assoupie ne réclame pour se réveiller qu'un peu de sympathie. Alors l'étude des œuvres anciennes leur apprendrait à considérer sinon toujours avec admiration, du moins avec une bienveillante intelligence, l'effort artistique de leurs contemporains.

L'œuvre d'art apporte aussi un témoignage sur la personne de son auteur. Il n'est pas de véritable artiste qui ne laisse en ses ouvrages la marque de son génie. Trop communément les élèves croient à l'identité de l'espèce humaine et c'est la raison de leur intolérance. Il faut leur apprendre à respecter, même à aimer l'originalité, lorsqu'elle n'est pas l'affectation. Ils s'imaginent que l'éducation consiste à leur imposer une doctrine dont la parole professorale garantit l'universalité et à les contraindre à penser tous de même. Peut-être beaucoup de talents ne sont-ils que des génies étouffés par la crainte de la singularité. Lorsqu'on aura dit aux enfants l'influence d'une époque sur un homme, il faudra leur dire aussi la résistance des individus. Lorsqu'ils auront étudié Michel Ange et le Vinci, peut-être comprendront-ils le prix de l'originalité. Quelle merveilleuse leçon d'énergie ils auront reçue, lorsque devant les

prophètes de la Sixtine ou les quatre figures des tombeaux des Médicis on leur aura narré la vie du Buonarotti ! Il vaut mieux en racontant les luttes d'un Delacroix exalter la confiance en soi de vingt médiocres que d'énerver la volonté d'un seul être intelligent.

L'œuvre d'art est soumise à des techniques. Il importe de le dire aussi aux élèves. Ils apprendront ainsi à raisonner, comme l'a très bien montré M. Rosenthal [1]. « Tous les arts s'appuyent sur une matière ; par là ils sont soumis à des conditions techniques. Ces conditions ne sont pas sentimentales ; elles dépendent des lois de la mécanique, de l'optique ou de la chimie. Pour les comprendre, il n'est pas nécessaire d'avoir la moindre idée de l'art, il suffit de raisonner juste sur des principes simples. Ce sont ces conditions matérielles de l'art ; ces notions techniques que le professeur d'histoire de l'art enseignera tout d'abord, en commençant par l'étude de l'architecture où elles prédominent... » Les élèves dès lors ne se paieront plus de mots ; ils sauront qu'une cathédrale gothique n'est pas une poétique imitation des forêts germaniques, du « labyrinthe des bois » [2], mais qu'elle est due à des praticiens qui substituèrent, pour obtenir plus de hauteur et plus de jour, la voûte en croisée d'arète à la voûte en berceau et qui, après avoir inventé l'ogive, en vinrent à employer l'arc boutant, le contrefort, les pinacles, etc...

Les élèves comprendront mieux alors ce qu'est une œuvre d'art. Le public ignore en général la place que les questions techniques tiennent dans l'esprit des artistes. Les conditions de la fresque exercent une influence sur la conception, la composition du sujet. Croit-on qu'un aquafortiste verra de la même façon un paysage qu'un graveur sur bois ? Comment parler des émaux de Limoges sans expliquer aux élèves ce qu'est un cloisonné ou un champlevé ? Comment discerneront-ils la différence qui sépare la peinture du XVIe siècle de la peinture primitive, s'ils ignorent les ressources diverses de la miniature, de la peinture à l'œuf ou de la peinture à l'huile ? Comment ne pas leur faire remarquer que certains caractères nouveaux apparurent dans la sculpture de la Renaissance, lorsqu'aux

1. Revue universitaire, février 1898, p. 153.
2. Chateaubriand, *Génie de Christianisme*, III, II, 8.

tailleurs de pierre français se furent venus joindre les marbriers italiens ?

Depuis trois siècles en effet, depuis le jour où l'Académie s'est orgueilleusement et d'ailleurs nécessairement séparée de la corporation, nous n'admettons plus qu'un artiste soit aussi un ouvrier. Nous avons établi une hiérarchie des genres au nom de pseudo-principes philosophiques [1] et c'est à peine si nous commençons à admettre dans la république des arts ce qu'on nommait jadis avec mépris les arts industriels ou les arts mineurs. Combien de gens, même après les campagnes énergiques du comte de Laborde et du regretté Roger Marx, continuent à refuser le titre d'artistes à des orfèvres, des céramistes, des ébénistes. Il faudra dire aux enfants que, si l'habileté manuelle ne fait pas l'artiste, elle lui est du moins nécessaire. Un bon chirurgien se pourrait-il passer de science opératoire ? Sans doute la virtuosité peut être dangereuse, mais est-ce une raison pour mépriser toute technique ? L'éducation reste encore une éducation intellectuelle et une éducation de bourgeois pour qui c'est déchoir que de travailler avec ses mains. Les élèves ne doivent pas ignorer quelle vertu possède le labeur du sculpteur. Les hommes du moyen âge, comme Fouquet, peignaient aussi bien un cierge pascal que le portrait d'un roi. Si notre art a parfois risqué de s'atrophier, c'est qu'il vivait alors dans l'atmosphère déprimante de l'académisme.

L'œuvre d'art réalise un idéal de beauté. Pourquoi ne pas le dire aux élèves ? L'éducation n'a pas pour fin de les munir d'un bagage de notions, — que retiennent-ils des leçons entendues ? — mais de leur former l'esprit. L'esprit n'est pas simplement intelligence, mais encore sensibilité. Il est sans doute plus facile d'apprendre à raisonner ; croit-on qu'il soit moins utile d'apprendre à sentir ? Les enfants sont capables, sinon, à part quelques exceptions, d'être émus très fortement, du moins de comprendre ce qu'on veut leur faire sentir. On s'efforcera de leur signaler les qualités de composition, de dessin, de couleur ; on leur dira comment s'exaltent les complémentaires, comment vibrent les tons, comment il y a des traits qui vivent et d'autres qui sont morts, afin qu'un jour ils se puissent

1. On trouve encore cette idée dans des livres récents, comme celui de M. Paul Gaultier, sur le *Sens de l'art*.

réjouir en tout leur être d'une belle ligne harmonieuse, d'une couleur éclatante ou délicate. Pour mieux accentuer nos indications, il serait possible de recourir à la comparaison, de leur présenter, à côté des vrais chefs-d'œuvre, de fausses belles œuvres, de leur montrer après le Parthénon la Chambre des Députés, après une figure de Puvis, un quelconque Bouguereau.

Pourquoi ne pas leur dire aussi qu'il a existé et qu'il existe plusieurs types de beauté ? Trop longtemps l'école académique a laissé croire que la beauté était universelle et indéterminée, trop longtemps Winckelmann a régné. Lorsque la manie de l'exotisme s'est emparé du public, il a généralement considéré les œuvres étrangères comme des bibelots, des « curiosités », et non pas comme des œuvres d'art. Il faut faire comprendre aux élèves que tel poussah chinois est d'une belle laideur, que les gravures japonaises prouvent un délicat sentiment de la nature ou de la grâce ; que notre beauté, c'est notre beauté habituelle à nous occidentaux, mais qu'il est d'autres beautés, d'autres perspectives, d'autres dessins, d'autres harmonies colorées, comme il est en musique divers systèmes de gammes. Ces élèves apprendront ainsi la tolérance artistique et n'excommunieront plus, au nom d'une sacro-sainte beauté, ceux qui ne voient pas comme eux.

Ils nous écouteront alors, quand nous leur dirons que l'objet d'art n'a pas simplement une valeur de commerce ou d'érudition, mais encore de sentiment, que la beauté est une joie et qu'à rassasier d'art notre œil et notre oreille nous éprouvons une jouissance parfaite. Il faut leur apprendre la vertu des couleurs : un mobilier Napoléon III en poirier ciré n'incitera pas l'âme à la gaîté comme une table en chêne clair, un buffet en bouleau de Dalécarlie, un bahut en merisier ; il faut leur apprendre la vertu des matières les plus modestes, lorsqu'elles ne craignent point de se présenter telles ; il est des pots en grès, des poêlons en terre émaillée qui ornent une cuisine. Il faut leur dire qu'il n'importe pas de manger avec une fourchette sans galbe ou une fourchette de forme élégante et que pour l'artiste le vin change de goût selon le verre qui le contient. Si nous n'en persuadons qu'un, celui-là du moins sera plus affiné et un jour s'apercevra que l'art rend plus sensible le

bonheur et moins amère la douleur. Non pas, certes, que nous désirions les transformer en « dilettanti », l'éducation artistique ne se suffit pas à elle-même, pas plus que l'éducation intellectuelle, seule dispensée aujourd'hui.

*
* *

Comment parvenir à donner cet enseignement ? Les difficultés sont diverses : où trouver le temps ? où trouver le matériel ? où trouver les maîtres ?

Il ne s'agit nullement d'instituer un cours complet et détaillé d'histoire de l'art. Nul partisan de cet enseignement ne montre d'impossibles exigences. Voici le nombre d'heures qui nous semblent nécessaires dans chaque classe : en seconde, vingt-cinq conférences pour traiter l'histoire de l'art depuis l'époque romane jusqu'en 1715, soit environ une heure par semaine durant un semestre ; en première, pour le XVIIIe siècle et le commencement du XIXe, une douzaine de leçons, et autant pour le XIXe siècle en philosophie. Il serait à souhaiter que tous les élèves, non seulement ceux des sections A et B, mais encore ceux des sections C et D entendissent parler de l'art grec et des arts romains, arabes et byzantins. Les élèves de 2e AB au lieu de 2 heures n'ont plus que 1 h. 1/2 d'histoire ancienne, soit 2 heures dans un semestre, et une heure dans l'autre. Il suffirait de prolonger le cours durant un mois et demi environ, (soit 6 conférences) et de permettre aux élèves de C et B d'y assister.

La question du matériel est presque résolue. Dans les classes peu nombreuses les photographies peuvent être utiles, mais la lanterne à projections est d'une commodité plus générale. Il existe aujourd'hui plusieurs maisons[1] qui vendent des diapositifs. Leurs catalogues sont cependant assez pauvres pour l'époque contemporaine et leurs œuvres souvent choisies de façon singulière : il conviendrait de recourir aux diapositifs qu'exécute sur commande la maison Druet, mais leur prix de 3 fr. 50 la pièce est prohibitif pour les Lycées. Le Musée pédagogique

1. Bulloz, Lévy, Radiguet et Massiot, Vitry. La maison Massiot a publié récemment un catalogue relatif à l'histoire de l'art (catal. n° 155). Il renferme bien des œuvres médiocres et sans intérêt, mais est suffisant pour l'enseignement de l'histoire de l'art dans les lycées.

possède une collection assez bigarrée dont le Ministère vient de publier l'inventaire [1]. Il envoie gratuitement ses vues aux professeurs de Paris et de la province. Chaque établissement dispose d'un crédit annuel d'une centaine de francs en moyenne qui permet de renouveler le matériel (cartes géographiques) et de constituer un premier fonds de vues. De plus une commission composée des Inspecteurs généraux et de quelques Professeurs de Lycée se réunit au Ministère et accorde assez libéralement des subsides. Beaucoup de professeurs semblent d'ailleurs en ignorer l'existence. Enfin, parfois les villes votent quelque argent, et certainement dans le cas présent elles se montreraient généreuses, car le professeur d'histoire de l'art pourrait s'engager à faire quelques conférences aux amateurs ou aux élèves de l'école municipale des beaux-arts. Ainsi, après cinq ou six ans, le Lycée posséderait une collection suffisante de clichés. Enfin, un récent progrès est à signaler : plusieurs maisons d'optique ont fabriqué des lanternes pour projeter les cartes postales [2]. On devine l'avantage de ces appareils, qui peuvent d'ailleurs servir aussi pour projeter les vues sur verre : les cartes postales sont moins encombrantes, moins fragiles, plus faciles à trouver, plus diverses et moins chères que les clichés. Pour un diapositif, on aura vingt cartes postales. Il importe donc de doter tout Lycée d'une lanterne et d'installer, autant que possible, un système actuellement expérimenté, qui permet de ne pas clore durant les projections toutes les baies ou à défaut l'électricité, grâce à quoi les élèves peuvent alternativement prendre des notes et regarder l'écran lumineux.

Il serait aussi à souhaiter que, moyennant une heure supplémentaire, un professeur d'histoire fût chargé dans chaque Lycée de la conservation du matériel et que le préparateur de physique ou le garçon de laboratoire vînt chaque semaine en assurer l'entretien. Si beaucoup de professeurs répugnent à se servir des appareils, c'est qu'ils ne sont pas familiers avec la

1. *Catalogue de diapositifs pouvant servir à l'enseignement de l'histoire, de la géographie et de l'histoire de l'art dans les lycées et collèges...* Paris, Imprimerie Nationale, 1913.

2. Grâce au bienveillant appui de MM. les inspecteurs généraux Gallouédec et Coville, le Ministère a bien voulu tenter cette innovation au Lycée d'Amiens ; les résultats sont fort satisfaisants.

manipulation pourtant si simple d'un rhéostat ou d'une lampe à arc et qu'ils ne consentent pas volontiers à rester au Lycée plus longtemps pour préparer les projections du lendemain.

Les projections ne suffisent pas ; elles sont incapables de remplacer la vue directe d'un tableau, d'une statue, d'un monument, surtout lorsqu'il s'agit de questions techniques. On a trop souvent préconisé les promenades dans les églises et dans les musées pour qu'il soit utile d'insister sur ce point. Rien ne défendrait de prier quelque érudit local ou quelque spécialiste de fournir alors les indications nécessaires. Il serait aussi fort utile, pour apprendre aux élèves ce qu'est une statue, une maison, un meuble, de les mener chez un sculpteur qui, très rapidement, leur pourrait montrer le travail de la glaise et du marbre, dans un chantier où l'architecte leur ferait voir la façon de poser un cintre, d'enchevêtrer une charpente, chez un ébéniste qui leur dirait ce qu'est un assemblage, une marquetterie, un placage, chez un ciseleur ou chez un fondeur. Point ne serait besoin de très grands détails ; il ne s'agirait pas là d'initier les élèves aux tours de mains d'un métier, mais de leur prouver le rôle de la technique dans l'achèvement de l'œuvre d'art. Au lieu des moroses promenades du jeudi dont tout lycéen conserve un souvenir ennuyé, pourquoi ne pas éveiller ainsi leur curiosité ?

Il serait aussi nécessaire de posséder une petite bibliothèque de classe. Elle ne serait pas difficile à constituer ; les manuels de M. Bayet, de M. Sal. Reinach, la série *Ars Una*, la Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, les collections des grands artistes ou des grands maîtres, celle des villes d'art, celle des manuels de MM. Déchelette, pour la préhistoire, Enlart pour l'archéologie française, Migeon et Saladin pour l'art musulman, Diehl pour l'art byzantin, l'histoire de l'architecture de Choisy, les manuels parus chez l'éditeur Laurens et dus à MM. Hourticq, Migeon, Rosenthal, etc... ; puis quelques volumes à la fois généraux et particuliers à l'aide desquels on pourrait constituer presque toute une histoire de l'art français [1]. Si leur prix les empêchait de figurer dans les biblio-

1. Ce seraient par exemple les ouvrages de M. Mâle sur l'art du XIIIe siècle et l'art de la fin du Moyen Age, de M. P. Vitry sur Michel Colombe, Dimier sur le Pri-

thèques de classe, du moins pourrait-on les acquérir pour la bibliothèque des professeurs qui les prêteraient aux élèves chargés de les résumer devant leurs camarades.

Les professeurs devront recevoir une préparation spéciale. Beaucoup s'intéressent déjà à ces questions ; sans doute tous ne pourront pas donner les indications nécessaires sur les techniques, tous n'auront peut-être pas un égal sentiment de la beauté, mais tous seront capables de montrer aux élèves l'intérêt historique d'une œuvre d'art. Il faudra détruire les préjugés de quelques professeurs pour qui l'histoire de l'art est encore, ou bien sèche énumération de détails extérieurs et entassement de termes techniques, ou bien vague boniment de faiseur et distribution d'épithètes.

Aujourd'hui cette préparation n'existe pas. Les programmes de licence et d'agrégation comportent bien quelques questions d'histoire de l'art, mais ce sont des questions limitées à une période et presque toujours étudiées, pour ainsi dire, en fonction d'une autre question purement historique. Les étudiants ne trouvent dans les facultés ou à l'école du Louvre que des cours sur des points particuliers ; ils manquent d'une préparation générale. On sait le succès qu'a rencontré M. Salomon Reinach, lorsqu'il eut l'idée de traiter en un an toute l'histoire de l'art. Les candidats au diplôme pourraient assister à des leçons qui traiteraient des mouvements artistiques. Ceux qui auraient choisi l'histoire de l'art comme matière à option lors de leur examen seraient, à défaut de spécialistes, désignés plus tard pour enseigner accessoirement cette science dans les Lycées. Si M. le Vice-recteur de l'université de Paris réalise son projet d'un Institut d'histoire de l'Art, il sera facile d'y charger un professeur de ce cours général.

Il importerait enfin de développer le goût des élèves et pour cela d'imposer à leurs yeux un spectacle moins rebutant. Est-il spectacle plus triste que celui de ces tables noires, de ces murs

matice, Rouchès sur les Carraches, Lemonnier sur l'art français sous Louis XIII et Louis XIV, P. Marcel sur la peinture en France, de 1690 à 1715, Locquin sur la peinture en France, de 1755 à 1785, Hautecœur sur Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle, Benoit sur l'art français pendant la Révolution et l'Empire, Rosenthal sur l'art romantique, Bénédite sur la peinture au XIXe siècle. Presque toutes les bibliothèques possèdent les volumes nécessaires de MM. Perrot et Chipiez et l'histoire de l'art de M. A. Michel.

uniformément peints avec un vert fade ou un chocolat administratif ? Là même où des vieilles boiseries du XVIIIe siècle ont conservé la grâce de leurs lignes, l'ouvrier les a recouvertes de son badigeon marron. Comment en un tel milieu persuader aux élèves que la beauté contribue au bonheur ? Durant des siècles l'homme s'est plu à la polychromie ; nous en avons oublié la vertu ; la couleur, c'est toujours de la lumière, c'est de la gaieté. Pourquoi ne pas peindre les classes avec des tonalités complémentaires et des teintes franches ? On nous accusera de désirer des classes « ballet russe » ou « Martine » ; pourquoi pas, si les élèves et le professeur éprouvent quelque joie en une pièce où ils passent tant d'heures ? On nous objectera que les couleurs sales ont l'avantage d'être difficilement salies par les enfants : ceux-ci respecteraient davantage le mobilier scolaire, s'il était moins hideux. Sous l'impulsion de la Société *L'Art à l'école*, des réformes furent tentées ; mais nous croyons plus nécessaire de changer d'abord le mobilier et la peinture que d'orner la classe de multiples images [1].

Il ne s'agit donc pas d'un bouleversement des programmes. Peu à peu nous avons obtenu des crédits pour l'achat des clichés, nous demandons maintenant qu'on nous accorde quelques heures et qu'on prépare les professeurs. Cette réforme néanmoins aurait son importance, car ce jour-là l'enseignement cesserait d'être aussi uniquement intellectuel et l'on aurait compris que la sensibilité se peut cultiver, que la beauté se peut apprendre et que le bonheur né de la contemplation des œuvres artistiques se doit communiquer [2].

Louis HAUTECŒUR.

1. Cf. sur ce sujet, Roger Marx, l'*Art social*, pp. 69 à 85 et p. 301.

2. Nous n'avons pas parlé de la musique et cependant il serait utile de l'enseigner aux enfants ou tout au moins de leur en indiquer l'histoire au moyen de quelques exemples. Les concerts se multiplient à Paris et en province : combien de gens, épris de musique, ont reçu les quelques notions nécessaires à la compréhension des œuvres ?

REVUES CRITIQUES

SUR QUELQUES PORTRAITS

DE LA RENAISSANCE ITALIENNE

Les fresques, les tableaux votifs, les scènes religieuses sont, au Quattrocento, peuplés de portraits ; de plus, beaucoup de grands musées d'Europe possèdent quelques-uns de ces vigoureux bustes et profils-bas-reliefs, où les sculpteurs de cette époque fixèrent l'image de contemporains connus. Les identifier avec précision n'est malheureusement presque jamais possible : les descriptions des écrivains du temps, et les documents d'archives manquent de suffisants détails ; souvent le même profil ne se reconnaît pas à travers les images qu'en peignirent des artistes de facture différente : c'est pourquoi une étude approfondie des portraits de la Renaissance italienne reste, sur bien des points, pleine d'incertitude. En l'entreprenant, on peut songer au seul point de vue artistique ou iconographique, ou bien, à travers les masques qui s'offrent aux yeux, désirer pénétrer l'âme des personnages représentés.

Dans un ouvrage récent[1], M. Robert de la Sizeranne a uni les deux conceptions et essayé une œuvre de critique d'art en même temps que de psychologie historique : les résultats auxquels il est arrivé serviront à nous montrer les difficultés d'une pareille entreprise.

Il serait trop long de reprendre les uns après les autres tous

1. *Les masques et les visages à Florence et au Louvre*. Paris, Hachette, 1913, 252 pp. in-16.

les « profils » qu'il a esquissés. Il suffira que nous nous arrêtions à trois d'entre eux : Éléonore de Tolède, femme de Cosme Ier, duc de Florence ; la « belle Simonetta », qu'aima Julien de Médicis ; et la célèbre Isabelle d'Este.

*
* *

Il est difficile de faire un « commentaire psychologique et moral », avant de s'être complètement renseigné sur tous les grands et menus faits de la vie d'un individu. On est habitué à considérer Cosme de Médicis, sur la foi de légendes répandues par les exilés florentins du XVIe siècle, et passées de leurs correspondances dans les *Diarii* ou *Istorie* de l'époque, comme un tyran sanguinaire, comme un monstre. M. de la Sizeranne ne le conçoit guère autrement, et il affirme que « le moins psychologue des touristes ne peut regarder sans répulsion ce masque brutal et secret que le Bronzino, Benvenuto Cellini et le Pontormo ont attaché à tous les murs du Palais Vieux » (page 59). Un touriste psychologue aura peut-être en effet, en le regardant, l'impression du plus cruel et du plus dissimulé des despotes. Mais un historien saura qu'il a inspiré cependant beaucoup de sympathie autour de lui, et que Galluzzi, dans sa grande « Istoria del Granducato di Toscana », a défendu son œuvre et son règne, en s'appuyant sur de nombreux documents des Archives de Florence, qu'il fut le premier à pouvoir consulter[1].

De nos jours, Saltini[2], ce Saltini, à qui M. de la Sizeranne doit tant, beaucoup plus que ne laisseraient croire les rares mentions qu'il fait négligemment de son œuvre, a réussi à innocenter Cosme des nombreux crimes dont le souvenir pesait lourdement sur sa réputation. Il est possible que sa tête soit « à mettre sur les épaules de Barbe-Bleue ou du bourreau » ; mais il n'est pas douteux que la personnalité réelle du premier Grand-Duc de Toscane n'est pas telle que le ferait croire le bronze de Benvenuto Cellini ; il aima les arts, et réunit dans son « Studiolo » du Palais Vieux « grande quantité de statues antiques, de marbres, de bronzes, de peintures modernes, de

1. Riguccio Galluzzi, *Istoria del granducato di Toscana*, t. I et II. Firenze, 1781.
2. Saltini, *Tragedie medicee*, Firenze, Barbera.

miniatures très rares, une infinité de médailles d'or, d'argent, le tout arrangé avec un ordre parfait ». Il sut donner à la Toscane une place prépondérante en Italie ; et ayant acquis en 1570 le titre de Grand-Duc, il consacra ainsi sa puissance. Ce fut également une œuvre importante que d'avoir atténué les discordes intestines, permis à la ville qu'il gouvernait de vivre des années de tranquillité, et fait respecter au dehors sa dynastie et son pays. Le prix dont Florence paya cette paix intérieure fut élevé, puisqu'il ne s'est agi pour elle de rien moins que de perdre complètement sa liberté. Mais donner à celui qui la lui enleva l'âme d'un tyran féroce et sanguinaire est une pure erreur historique. Les « masques » du Palais Vieux trompent ; et la psychologie de Cosme Ier fut beaucoup plus compliquée et plus intéressante que ne l'aurait été celle d'un « monstre ».

De la femme qu'il a profondément aimée, et dont l'affection l'a fait, semble-t-il, renoncer temporairement aux tentations nombreuses, de la froide Espagnole Éléonore de Tolède, M. de la Sizeranne a donné une image, qui trahit, elle aussi, une connaissance superficielle de ce que furent son caractère, sa vie et son influence. Plusieurs portraits de Bronzino la représentent avec fidélité, un surtout où elle pose son bras droit sur l'épaule de son fils Ferdinand[1]. Que cache sa figure ? froideur hautaine ou résignation ? M. de la Sizeranne opte pour la résignation. « Le teint mat de la belle Espagnole, ses grands yeux doux et infiniment tristes, sa figure longue, son attitude lassée, tout cela désigne une victime parée pour le sacrifice » (p. 58). Or ne fut-elle que résignée, et « accepta-t-elle tout de son mari avec la meilleure grâce du monde » ? Les Florentins de son temps ne la voyaient pas d'un œil aussi sympathique. Car elle était restée pour eux profondément espagnole, et elle semblait prendre plaisir à transporter à la cour de Toscane une austère étiquette venue de l'Escurial ; elle enfermait inexorablement dans quelques chambres du Palais Vieux les princesses, ses filles, qui n'avaient ainsi presqu'aucune communication avec le dehors ; même lorsqu'une d'elles, Lucrezia, fut mariée à Alphonse d'Este, elle l'« emprisonna », pendant la

1. Galerie des Offices, n° 172.

longue absence de celui-ci, dans le « gynécée » du Palais ducal.

Le peuple florentin aimait peu cette Espagnole rigide, dont il serait curieux d'étudier l'influence sur les mœurs et sur les arts de son époque ; et deux siècles plus tard, Riguccio Galluzzi, celui qui, nous l'avons déjà dit, étudia le premier sérieusement l'Histoire du Grand-Duché de Toscane, se fit l'écho de l'opinion des Toscans du XVIe siècle, portant sur elle un jugement où presque rien n'est à changer [1] : « Cette princesse, bien qu'adonnée à l'œuvre de bienfaisance, ne suscita à sa mort aucun regret dans le peuple : sa nature hautaine, le peu de relations qu'elle avait avec les dames de la ville, un entourage composé uniquement de ses compatriotes, la rendaient antipathique à tout le monde. Elle avait beaucoup d'influence sur son mari, et elle veillait continuellement à sa sécurité ; mais il est à regretter qu'elle l'eût assujetti si fortement aux coutumes de son pays. » Ces quelques lignes, qui sont parmi les plus lucides qu'on ait écrites sur Éléonore de Tolède, sont plus près de la vérité historique et de la vérité psychologique que celles de M. de la Sizeranne, trompé par le masque froid et sévère peint par Bronzino.

*
* *

Tout au moins, en étudiant Éléonore de Tolède, interprète-t-il et analyse-t-il un portrait authentique de la duchesse de Florence. Mais, lorsqu'il en vient à Simonetta Vespucci, à la jolie nymphe, qui, selon l'image de Politien, apparut dans la forêt à Julien de Médicis, et lui sembla « dea certo », il n'a même plus ce point d'appui, puisqu'il définit la nature de son âme d'après un masque où rien ne permet de reconnaître le profil de l'élégante dame.

La très grande beauté de cette Gênoise, qui devint à l'âge de seize ans la femme de Marco Vespucci, fut célébrée par tous les grands esprits de l'entourage des Médicis ; et, quand elle mourut, très jeune, emportée par la phtisie, Laurent le Magnifique fut parmi ceux qui en pleurèrent le plus tristement la mort. En la portant à sa dernière demeure, on laissa son visage découvert, et chacun « put alors admirer la beauté, qui donnait

1. Riguccio Galluzzi, *op. cit.*, t. II, p. 46.

à sa face de l'éclat plus qu'à aucune femme vivante ». Rien donc que de naturel dans l'enthousiasme avec lequel les peintres de l'époque ont perpétué ses traits ; il est vraisemblable de croire que de 1470 à 1476 son profil revint souvent sous le pinceau des peintres. D'après Vasari[1], Botticelli aurait fait deux portraits, qui se trouvaient dans la *guardaroba* du duc Cosme, et dont l'un représentait Lucrezia Tornabuoni, mère de Laurent le Magnifique, et l'autre, l' « innamorata di Giuliano dei Medici » : Simonetta Vespucci.

Mais reconnaître aujourd'hui, au milieu des œuvres florentines du Quattrocento, les portraits de la « belle Simonetta », est œuvre difficile. On a prétendu qu'elle était devenue le modèle préféré de Botticelli, qui l'aurait placée dans le *Printemps* et dans le tableau si bizarrement intitulé *Mars et Vénus* de la National Gallery. Le seul fait certain est qu'il en avait fait un portrait séparé, impossible à identifier aujourd'hui. Parmi les hypothèses qu'on a émises à ce sujet, les plus vraisemblables seraient celles qui donnent le nom de Simonetta à l'image de femme de la Galerie Pitti de Florence (n° 353), et à celle du musée de Chantilly, universellement attribuée de nos jours à Piero di Cosimo.

On est tenté d'accorder à cette dernière pleine confiance puisqu'elle porte l'inscription : « Simonetta Januensis Vespuccia », et qu'elle a appartenu à la famille des Vespucci. Mais, s'il est exact qu'elle représente la belle Florentine, elle ne peut pas être d'une vérité profonde, puisque Piero di Cosimo n'avait que quatorze ans à l'époque où mourut Simonetta : il n'a donc pas fait une œuvre « di naturale », « d'après nature ».

Devant tant d'incertitudes, et sans parler du dessin léonardesque du Musée des Offices, où M. Brockhaus[2] croit reconnaître les traits de Simonetta, le plus simple est de se fier au seul portrait dont on ne puisse pas nier l'authenticité : celui de Domenico Ghirlandajo. Dans la Madone de la Miséricorde, qui se trouve à l'Église florentine d'Ognissanti, Ghirlandajo a en effet représenté les principaux membres de la famille Vespucci, dans une attitude de prières. Simonetta y est à genoux,

1. Vasari, *Vite dei più eccellenti*, etc..., éd. Milanesi, t. III, p. 322.
2. Cf. Brockhaus, *Forschungen der Florentiner Kunstwerken*, p. 129 et suiv.

et la vigoureuse précision de dessin, le réalisme impitoyable du peintre n'ont pas enveloppé son visage du même charme pénétrant que Botticelli dut mettre dans le tableau de la *guardaroba* médicéenne. C'est cependant le seul document authentique auquel nous puissions nous fier.

Aussi est-il étrange que M. de la Sizeranne ait justement pris comme point de départ un portrait tout à fait douteux, jugeant celui d'Ognissanti « présumé sans aucune ressemblance ». Si cependant c'était au Pitti, à Chantilly, au *Printemps* de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, que la ressemblance n'existât pas ! La parfaite assurance avec laquelle l'auteur des « Masques et visages » déclare authentique, et de la main de Pollajuolo, l'image de Chantilly, ne peut se comprendre ni se justifier.

*
* *

Pour les portraits d'Isabelle d'Este, la confusion est au moins aussi grande. On sait tout ce que la connaissance précise de l'histoire et de l'iconographie de la grande Marquise de Mantoue doit à M. Alexandre Luzio. Dans une préface qu'il fit au livre de Mme Julia Cartwright [1], M. de la Sizeranne a semblé l'ignorer. « Qu'est-ce qu'Isabelle d'Este ? écrivait-il alors. On le savait mal jusqu'ici. Ce nom prestigieux ressemblait à une incantation magique... Pour le définir enfin et pour nous l'apprendre, Julia Cartwright a écrit ce livre. » Tels étaient les termes dans lesquels s'exprimait celui qui était chargé de présenter au public le volume nouveau. Or M. Luzio avait, dans une série de publications, analysé en détails toute la complexité du caractère et de la vie d'Isabelle de Mantoue, bien avant Mme Julia Cartwright, qui s'est contentée de faire à l'œuvre de M. Luzio les emprunts les plus considérables, y reconnaissant ainsi la base fondamentale et nécessaire de toute étude sur l'illustre femme-Mécène.

Des articles qu'a écrits à ce sujet le Directeur des Archives de Mantoue, et qui malheureusement n'ont pas été réunis en volume, un des plus importants concerne la question des portraits d'Isabelle d'Este. Il l'a repris et développé dans un

1. Julia Cartwright, *Isabelle d'Este marquise de Mantoue*. Paris, Hachette, 1912, 464 pp. in-8.

ouvrage récent, où il a commenté avec une remarquable précision les documents qui éclairent l'histoire de la Galerie des Gonzague vendue à l'Angleterre en 1627-1628[1]. Pour ne pas avoir tenu de l'argumentation de M. Luzio le compte qu'il fallait, M. de la Sizeranne, peu soucieux des documents d'archives, s'est condamné à répéter les erreurs les plus inexplicables d'Yriarte et de Gruyer. Il ne s'agit pas pour nous de reprendre le portrait moral qu'il a tracé, et l'histoire abrégée qu'il a écrite d'Isabelle d'Este : « Sa vie subie », « sa vie voulue », et « sa vie rêvée ». Nous tenons seulement à remettre au point la question de ses portraits authentiques, en prenant pour bases les documents qu'a publiés M. Luzio et le lumineux exposé dont il les a accompagnés.

Il n'est pas étonnant que M. de la Sizeranne ait reproduit comme authentique le fusain, « rehaussé de pastel », fait en 1499 par Léonard de Vinci, catalogué au n° 390 des dessins du Louvre. Déjà dans le livre de Julia Cartwright, qu'il avait préfacé, c'était celui qui, mis en première page, était donné comme reproduisant fidèlement les traits d'Isabelle. « Et il ressemble à son modèle, précise l'auteur. De tous ses portraits, comme c'est le seul qui vive, c'est le seul aussi qui rappelle nettement le profil de sa médaille par Cristoforo Romano » (p. 87). Or sur quoi se fonde cette attribution ? Simplement sur les affirmations d'Yriarte et de Gruyer. Ceux-ci avaient échafaudé leur hypothèse, en comparant le profil léonardesque avec la « jolie tête penchée d'une figure de premier plan du tableau que Lorenzo Costa peignit vers 1504 pour Isabelle, et qui a pour titre au Musée du Louvre : « La Cour d'Isabelle d'Este ». Malheureusement le plus fort argument des deux érudits tombe de lui-même, puisqu'ainsi que l'a parfaitement démontré M. Luzio, le tableau du Louvre, sur lequel ils fondaient leur identification, est un tableau allégorique, qui, dans le *studio* de la Marquise, faisait pendant au « Parnasse » de Mantegna, au « Triomphe de la Chasteté » de Pérugin, et ne représentait nullement la « Cour d'Isabelle d'Este ». Au reste, même si l'œuvre de Lorenzo Costa repré-

1. Alessandro Luzio, *La galleria dei Gonzaga vendata all' Inghilterra nel 1627-1628*, Milan, Cogliati, 1913, 324 pp. in-8.

sentait le sujet que veut y voir Yriarte, il serait impossible d'imaginer qu'Isabelle d'Este est la femme assise et tenant un agneau sur son sein ; ce serait plus vraisemblablement le personnage central, qui est couronné, et concentre sur lui toute l'attention [1].

Le principal argument dont on se servait pour identifier le dessin du Louvre est désormais inexistant ; il ne reste plus que l'opinion, l'affirmation purement subjective d'Yriarte ; et s'il y a une ressemblance entre ce dessin et la médaille de Cristoforo Romano, elle n'a guère frappé qu'Yriarte et M. de la Sizeranne.

On sait pourtant que Léonard de Vinci a fait au moins deux esquisses du portrait d'Isabelle. C'est à la fin de l'année 1499 qu'il vint faire un séjour à Mantoue, obligé qu'il était de quitter Milan à la suite de la chute de Ludovic le More. Il consentit à reproduire les traits de la marquise, n'ayant pas été jusqu'à les fixer sur un tableau à l'huile, et s'étant contenté de dessins rapides ; il en laissa un à Isabelle et emporta l'autre avec lui ; il montra ce dernier à Venise à son vieil ami Laurent de Pavie, qui l'aurait trouvé « tanto ben fatto, non è possibile meglio ». De ces esquisses on n'a pu retrouver la trace avec certitude. Selon M. Luzio une d'elles serait le dessin n° 414 de la Galerie des Offices, attribué à Léonard de Vinci par M. Nerino Ferri dans son catalogue [2]. Mais il reste toujours un doute sur son origine léonardesque : la pose des mains n'a pas la même harmonie et la même élégance que dans le dessin du Louvre ; il semble qu'on ait à faire ici à un Florentin du début du XVIe siècle, qui se serait inspiré du tableau de Léonard de Vinci représentant la Joconde, et aurait imité son allure générale.

Quoi qu'il en soit, rien n'autorise à considérer le dessin du Musée du Louvre comme reproduisant les traits d'Isabelle d'Este. Ce n'est pas à cette belle esquisse léonardesque qu'il faut demander de nous éclairer sur ce que furent les pensers et les sentiments de l'illustre marquise.

Il ne reste plus dès lors comme principale effigie authentique que la médaille de Giancristoforo Romano, considérée implicitement par M. Yriarte comme étant la plus fidèle. Cet

1. A. Luzio, *op. citat.*, p. 204-209.
2. A. Luzio, *op. citat.*, p. 236-237.

artiste séjourna à Mantoue, probablement aux environs de 1497 et de 1498. Une lettre de Niccolò da Coreggio fixe à 1498 la date de l'exécution de la médaille. Tout de suite il en circula de nombreux exemplaires, et les demandes devinrent si nombreuses que Cristoforo dut en faire une réplique en 1505, modifiant un peu la physionomie, lui donnant une lèvre inférieure proéminente, et un nez plus nettement aquilin [1].

Quant aux tableaux, de tous ceux où d'illustres peintres fixèrent le profil d'Isabelle, la plupart ont disparu. Dès l'âge de trois ans, elle avait servi de modèle; et plus tard, au cours de sa vie, elle consentit, malgré le peu de goût qu'elle y avait, à « poser » quelquefois. En 1493, Giovanni Santi, peintre de la cour d'Urbino, fut appelé à faire son portrait; la même année, quelque temps auparavant, le grand Mantegna avait reçu une semblable commande; parce que la marquise ne fut pas satisfaite de la vérité impitoyable avec laquelle Mantegna avait dessiné son image, elle fit appel aux services d'un artiste étranger: telle est la séduisante hypothèse émise par M. Luzio, et qui semble très plausible, si on lit et compare les lettres qu'il a publiées, concernant les portraits exécutés par ces deux artistes.

Bonsignori, le Parmesan Maineri furent également chargés de faire « poser » Isabelle d'Este. Mais le peintre qui semble avoir rendu avec le plus de vérité la physionomie du modèle fut Lorenzo Costa. M. Luzio a heureusement relevé l'erreur qu'avait faite Bertolotti en interprétant un document et en prenant un portrait de la marquise... pour un portrait de son mari [2]. De cette image d'elle-même, Isabelle faisait les plus grands éloges; et c'est une question de savoir si ce ne serait pas celle qui se trouve aujourd'hui dans la Collection d'Hampton Court, cataloguée sous le titre « Portrait de Dame » [3]; l'histoire peut servir à confirmer cette attribution possible, puisque l'œuvre de Costa passa en Angleterre en 1514, comme cadeau fait à Henri VIII. Le tableau de la galerie Hampton Court, attribué d'abord à Pérugin, est considéré aujourd'hui comme étant de la main de Costa; et les traits qu'il reproduit ont une

1. A. Luzio, *op. citat.*, p. 193-194.
2. A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga*, p. 271.
3. Hypothèse émise par B. Berenson et par A. Luzio, *op. citat.*, p. 208.

ressemblance assez grande avec ceux d'Isabelle d'Este, tels en particulier que nous les présente le portrait de la collection d'Ambras, exécuté d'après un original mantouan.

« Le portrait de Costa, dit M. Luzio, fut fait *di naturale* et ce fut peut-être la première fois de sa vie qu'Isabelle consentit à « poser » patiemment. Mais elle eut bientôt si peu de goût pour l'obligation où on est de se tenir immobile, qu'elle déclara ne vouloir plus rien savoir de ce supplice. C'est pourquoi, lorsque, trois ans après, Lucrezia Bentivoglio lui suggéra l'idée de confier un nouveau portrait à Francesco Francia, elle refusa absolument de faire venir l'artiste à Mantoue[1]. »

Sans doute, parmi les raisons du refus de la Marquise, y eut-il le souci de ne point indisposer Lorenzo Costa, devenu, en même temps que son portraitiste, peintre officiel de la cour d'Este, après la mort de Mantegna. Mais malgré l'insuccès de la démarche, Francia réussit dans son entreprise, en s'inspirant d'un *ritratto* qui lui fut envoyé de Mantoue. Et Lucrezia écrivait à Isabelle le 23 juillet 1511 : « Le peintre Francia, auquel j'ai donné votre portrait, m'a dit qu'il enverra bientôt à votre Exc. le carton fait de sa main, et il fera en sorte que vous en restiez satisfaite. » En effet, le 6 novembre, l'image exécutée par le Bolonais partait pour Mantoue.

Si nous avons insisté quelque peu sur cette œuvre de Francia, c'est qu'elle fut copiée plus tard par Titien ; cette copie se trouve aujourd'hui au Musée de Vienne. Mais comment lui attribuer une valeur iconographique, puisqu'elle s'inspire d'un portrait, qui ne fut pas fait d'après nature, et flattait beaucoup, si nous en croyons les documents, la physionomie d'Isabelle?

D'ailleurs le même Titien eut la commande d'un portrait de la marquise, au moment où celle-ci commençait à vieillir. Il nous en reste au Musée de Vienne la très infidèle copie qu'en fit Rubens. L'œuvre flamande n'a aucune qualité de vérité et de naturel : et ce qui a rendu son insincérité encore plus frappante, a été la découverte, en 1903, de ce qui semble bien être l'original de Titien[2]. « Certes la copie est belle ; mais il ne faut pas lui demander l'élégance exquise et dense de l'original : tout

1. Luzio, p. 210.
2. Il se trouve aujourd'hui dans la collection Goldschmidt.

le visage s'empreint de rondeur et de bonhomie bourgeoise. Le Flamand substitue ses préférences, ses manières de voir et de sentir à celles de l'Italien [1]. »

Voilà qui prouve de façon suffisante que nous avons conservé très peu de portraits authentiques de la grande Isabelle d'Este. A vrai dire, le profil de Cristoforo Romano, l'œuvre récemment découverte de Titien, sont ceux en qui nous pouvons avoir le plus de confiance. Sur les autres, sur tous ceux où l'on prétend reconnaître son image, il est difficile de se prononcer. Surtout il faut abandonner définitivement l'hypothèse qui donne une valeur iconographique au profil léonardesque du Musée du Louvre.

Telles sont les quelques remarques que nous a inspirées le livre de M. de la Sizeranne. Il a eu le mérite de faire connaître, en une langue élégante, des épisodes peu connus ; et il servira à l'initiation de ceux qui voudront percer quelques-uns des mystères de la vie florentine des xve et xvie siècles. Mais ceux qui y chercheront un peu de précision, ne l'y trouveront pas telle qu'ils la pourraient souhaiter. Une étude sur les masques et visages du Quattrocento et du Cinquecento ne peut se faire qu'en connaissant de façon approfondie le milieu, l'*ambiente* de l'époque. C'est peut-être une trop grande ambition de vouloir mêler, comme l'a fait M. de la Sizeranne, l'étude iconographique, psychologique et historique ; une aussi ample synthèse n'est possible qu'après de très longues et très minutieuses analyses.

Jean Alazard.

1. Maurice Hamel, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903.

LA RENAISSANCE

ET

LA FORMATION DE L'ART CLASSIQUE MODERNE

D'APRÈS M. ANDRÉ MICHEL

L'*Histoire de l'Art* de M. André Michel, dont les volumes relatifs au moyen âge ont déjà été signalés et présentés par nous-même aux lecteurs de cette *Revue*, a franchi en ces dernières années une nouvelle étape. Voici que sont parus de 1909 à 1914 quatre volumes consacrés à la Renaissance, les deux derniers la dépassant déjà, et entamant le XVIIe siècle en Italie, en Flandre et aux Pays-Bas[1]. Habile aux essais de synthèse, et soucieux d'arriver à des vues générales, par delà l'effort analytique et descriptif de ses collaborateurs, M. André Michel nous a donné sur la Renaissance une *conclusion*, sur la formation de l'art classique moderne un *avertissement*, desquels se dégage la philosophie esthétique des époques étudiées. Ce sont ces considérations d'ensemble, que nous voudrions reprendre, et mettre en relief, parce qu'elles sont,autant et peut-être plus que les études de détail, la véritable nouveauté de l'œuvre par lui entreprise, au moment de réalisation où elle est parvenue.

*
* *

L'étude du XVe siècle finissant, du XVIe siècle, et du XVIIe siècle à ses débuts, pose deux problèmes essentiels. Quelle conception faut-il se faire de la Renaissance dans les divers pays d'Europe ? Quelles furent ses origines, quels furent ses carac-

1. Paris, Colin. T. IV, 1re et 2e parties, *La Renaissance* ; t. V, *La Renaissance dans les pays du Nord, formation de l'art classique moderne*, 1re et 2e parties.

tères, comment se réalisa son évolution propre ? Tel est le premier. En second lieu, comment s'est dégagé de la Renaissance déclinante l'art classique commençant ? Quels éléments anciens a-t-il empruntés, et quelle est son originalité personnelle ? Problèmes difficiles, auxquels pendant tout le XIXe siècle ont été apportées des solutions passionnées, influencées par d'autres causes que l'observation directe des œuvres d'art, ou ne s'autorisant que d'analyses partielles, localisées, insuffisamment étendues.

En ce qui concerne la Renaissance, c'est l'Italie qu'ennemis et admirateurs ont rendue également responsable de la disparition de l'art du moyen âge. Voltaire et Quatremère de Quincy sont d'accord pour y voir l'initiatrice des peuples « barbares » du reste de l'Europe. Elle a mis fin à la « grossièreté gothique ». De nos jours Müntz célèbrera l'influence italienne, et son disciple Dimier montrera toute l'importance dans l'histoire de l'art français de Primatice et de l'école de Fontainebleau. Mais en face de cette glorification du XVIe siècle italien, le « romantisme catholique » et le « nationalisme esthétique » avec Didron et Courajod exalteront les œuvres du XVe siècle français, et reprocheront à l'influence italienne d'avoir tari une source artistique autochthone, fait disparaître progressivement par l'imitation de l'antiquité grecque et romaine le sentiment religieux si puissant dans les œuvres du XIIIe et du XIVe siècles. Ils fractionneront la Renaissance en une série de rajeunissements artistiques depuis les temps carolingiens jusqu'à l'époque de Raphaël. La vraie Renaissance du XVIe siècle n'eût été que le commencement de l'académisme, le remplacement des arts nationaux par une pédagogie uniforme, sèche et vide.

Entre ces deux thèses opposées, mais également incomplètes, le dilettantisme artistique, seule méthode qui nous permette d'admirer à la fois Claus Sluter et les chefs-d'œuvre de la sculpture italienne, nous interdit de choisir. Ce qui reste établi, et M. André Michel l'admet volontiers, c'est que l'Italie a été le berceau de la Renaissance. C'est à Florence[1] parmi les huma-

1. Il y aurait lieu en une synthèse plus détaillée de compléter Florence par Rome, et de dégager l'influence unificatrice et généralisatrice de la Rome médiévale, avec ses souvenirs et ses monuments antiques. Tous les grands artistes même italiens, qui y sont séjourné au moyen âge, en ont été comme transformés.

nistes que s'est élaboré son « programme iconographique et moral ». C'est du contact avec les œuvres de l'antiquité qu'elle est sortie. M. A. Michel se refuse à adopter sur cette question les réserves de Wölfflin dans son livre, si riche en études de détail et si profondément creusé, sur l'*Art classique*. Ce qu'il reconnaîtra volontiers, par contre, c'est que la Renaissance a eu d'autres conditions de développement que l'admiration et l'imitation de l'antiquité. « Il y eut avant tout, déclare-t-il fort justement, ce qu'on pourrait appeler le *genius loci*, le sens plastique italien... ; *il y eut, mais ici l'apport des peuples septentrionaux fut antérieur et supérieur à celui des Italiens*, cette découverte de l'homme et de la nature, l'invention du paysage et du portrait. » Telle est la mise au point faite par M. André Michel des idées de Courajod, qui apparurent à leur époque comme une révélation.

Constituée en Italie, et en partie sous des influences étrangères, la conception de la Renaissance s'est répandue dans tous les pays européens. La thèse de M. Michel sur l'universalité du mouvement de la Renaissance s'illustre et se confirme dans le détail par les analyses de ses collaborateurs [1]. En Allemagne Albert Dürer, considéré longtemps comme le maître allemand par excellence, a contribué puissamment à orienter ses contemporains vers l'Italie, et c'est tel que nous l'a montré fort exactement Wölfflin. Pour Holbein la tâche est plus facile. Il a étudié à Milan l'architecture et la peinture lombardes. « C'est un artiste cosmopolite qui échappe au cadre étroit des écoles provinciales. » Si la médaille allemande, à en croire M. de Foville, se dérobe le plus souvent à l'influence italienne, il n'en est pas de même de l'architecture. « Le château d'Heidelberg est aussi peu allemand que la cathédrale de Cologne : c'est un monument d'un art étranger en terre allemande. » Pour la France, comme pour la Flandre, la démonstration était plus facile, et choquait moins les idées reçues communément. Notons tout particulièrement la scrupuleuse analyse par M. Vitry des premières pénétrations italiennes dans la sculpture des Pays-Bas : de ce point de vue Corneille de Vriendt et Jacques du Brœucq

1. M. M. Réau pour l'Allemagne et les Pays du Nord, L. de Fourcaud et Vitry pour les Pays-Bas, Henry Marcel pour l'Angleterre, t. IV, 1re partie. Sur la fin de la Renaissance en Espagne, cf. les chapitres de M. Bertaux dans la 2e partie du t. IV.

sont surtout intéresssants. Enfin en Angleterre M. Henry Marcel a fait le relevé des artistes italiens employés, principalement sous Henri VIII, architectes, peintres et sculpteurs.

Resterait à caractériser dans ses grandes lignes l'art de la Renaissance. M. André Michel ne l'a fait qu'avec précaution, se défiant d'opposer à des formules, qui résumeraient la conception de l'art médiéval, d'autres formules. Il ne s'est guère prononcé que sur la transformation qu'a subie du fait de la Renaissance l'art chrétien. On remarquera d'ailleurs quelque divergence de détail à ce sujet entre le point de vue de M. Mâle et celui de M. André Michel. Pour M. Mâle[1], « si la tradition du moyen âge est morte, ce n'est pas la Renaissance qui l'a tuée, c'est la Réforme..., en obligeant l'Église catholique à surveiller tous les aspects de sa pensée, et à se ramasser fortement sur elle-même ». M. Michel ne nie point l'influence du Concile de Trente, et il y voit même la reprise d'une vieille tradition iconoclaste qui se maintient à travers toute l'histoire de l'Église. Mais il conteste la durée de cette action ; ses prescriptions ne seront guère observées : ne verra-t-on pas reparaître des éléments de décoration profane dans les églises du XVIIe siècle italien ? Ce qu'il montre par contre, c'est que l'art religieux devient un « domaine réservé de l'art » : il n'est plus l'essentiel de la production esthétique ; il n'a plus de règles fixes, il n'a même plus d'iconographie régulière ; il varie suivant les tempéraments et les génies, suivant qu'il est manié par un Lesueur, un Poussin ou un Rembrandt. Et ceci encore est un des grands résultats, direct ou indirect, de la Renaissance.

*
* *

Le second problème n'est pas moins intéressant, ni moins attachant que le premier. Comment de la Renaissance est sorti l'art classique ? C'est encore en Italie que se prépare cette élaboration[2]. En architecture[3] le style de transition sera *le baroque*

1. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 527 et sq.

2. Cf. le récent ouvrage de G. Rouchès, *La peinture bolonaise à la fin du XVIe siècle : Les Carrache*, Paris, 1913 ; l'introduction en est importante pour le sujet qui nous occupe.

3. Les seules indications sur l'architecture en Italie et les débuts du baroque se trouvent dans le t. IV, 1re partie. M. M. Reymond doit grouper dans le tome VI tout ce qui concerne l'architecture du XVIIe siècle en Italie.

si souvent étudié par les historiens. Vignole crée à la fin du XVIe siècle l'œuvre qui demeurera le type préféré de l'église italienne. Dans les palais et les villas de Rome apparaît un style décoratif, qui se retrouvera dans les palais de l'époque de Louis XIV. En peinture, M. Pérate l'affirme avec raison, c'est au lendemain de la mort de Raphaël que commence l'art académique. Il ne nie pas d'ailleurs qu'il ne représente dans son ensemble une décadence, et l'on pourrait trouver qu'il a fait preuve à son égard de quelque sévérité. Peut-être est-ce aussi plus encore dans la couleur que dans le dessin ou la conception générale que se manifeste avant et après le Corrége le déclin de la peinture italienne. L'œuvre d'un André del Sarte n'est-elle pas déjà significative à ce point de vue? Il reste vrai que le maniérisme et l'éclectisme seront les défauts rapidement manifestés de cette nouvelle période. Ajoutons encore que la production artistique est visiblement trop grande en cette fin de siècle, et malgré l'abondance des peintres, les commandes trop nombreuses. D'où le succès de féconds improvisateurs comme les Zuccari. Le triomphe de la virtuosité est ainsi facilité.

Dans cette pléthore artistique pourtant quelques noms se détachent, Baroche, les Carrache, plus importants encore comme théoriciens que comme peintres. M. Rouchès en un livre récent les a remis en lumière. M. Pérate fait bon marché de leur peinture religieuse, pour mettre au tout premier rang leurs qualités décoratives. Il montre fort ingénieusement aussi la persistance chez Annibal Carrache de la veine flamande et des tendances réalistes. Mais ne faudrait-il point insister sur les paysages d'Annibal Carrache, en particulier sur ceux de la galerie Doria? Là, sont — M. Rouchés l'a justement, mais brièvement indiqué, et le sujet mériterait plus ample développement — les origines d'un genre essentiellement classique, le paysage antique. Poussin a dû beaucoup apprendre d'Annibal Carrache. Il faut enfin mettre tout à fait à part le puissant Caravage, et Dominiquin qui « semble garder un peu de l'âme d'autrefois, et nous ramener au temps de Raphaël et de Corrége » (Pérate).

Plus monotone et moins riche encore est l'étude de la sculpture des débuts de l'art académique. Il faut attendre le

Bernin pour trouver une originalité qui s'impose. Ce qui d'ailleurs rend toute cette période moins passionnante que les précédentes, c'est le caractère même de l'art qui s'y développe, qui est une création artificielle, inspirée d'une pédagogie rigoureuse. Elle est caractérisée par la multiplicité des académies et des professeurs, à Bologne surtout. On y explique les chefs-d'œuvre et « l'art d'en adapter les beautés ». Les tableaux deviennent des morceaux choisis : trop de souvenirs y écrasent l'inspiration. C'est pourtant à cet enseignement que vont venir s'instruire un grand nombre d'artistes étrangers. Parti d'Italie, c'est en dehors de l'Italie que l'art classique se constituera à la belle époque du XVIIe siècle.

Reste à savoir comment s'achèvera cette élaboration. La pédagogie italienne ne s'imposera pas sans résistance ; elle subira des adaptations, des transformations. Ce sont ces débuts, ces tâtonnements que nous montrent plusieurs chapitres de la deuxième partie du tome V de M. André Michel, consacrée à l'art classique moderne. Ce n'est pas la contribution la moins nouvelle ; ce n'était pas non plus l'œuvre la moins difficile : il convient d'insister sur les résultats de cette investigation.

Les recherches relatives à la peinture en France sous le règne d'Henri IV et pendant les premières années du règne de Louis XIII sont l'œuvre de M. G. Brière : elles ne peuvent s'appuyer malheureusement que sur un petit nombre de travaux et de dessins, avant l'époque à laquelle Vouet reviendra d'Italie. Ce chapitre n'est guère qu'une préface. C'est dans le volume suivant que seront étudiés les rapports de la peinture française et de l'italianisme. Pour l'architecture civile, M. Brière note que l'influence italienne, « combattue par une inspiration venue des Pays du Nord », diminue sous le règne d'Henri IV, tandis que l'art religieux s'inspire davantage au contraire des modèles italiens. A Paris cependant, longtemps rebelle aux innovations ultramontaines, se construit Saint-Étienne-du-Mont, où n'apparaissent que quelques éléments italo-antiques. Quant à la sculpture de la même période, qu'étudie M. André Michel, elle a tous les caractères d'un art d'une époque de transition : elle aussi n'est qu'une préparation.

Restent l'Espagne et les Pays-Bas. Sous Philippe II travaillent des sculpteurs comme Pompeo Leoni, et des peintres italiens.

Dans l'œuvre du Greco, M. Bertaux retrouve l'influence du Titien, mais aussi un archaïsme byzantin très accentué. Aux Pays-Bas la transformation est complète : presque tous les peintres sont des italianisants. Mais le génie indigène se maintient dans le genre et la peinture de mœurs, dans le portrait. Bientôt apparaîtra le portrait collectif, le tableau civique, dont M. Gillet retrace fort ingénieusement les origines. Bientôt aussi viendra Rubens.

En somme, ce second volume pose le problème et indique quelques-uns des éléments de sa solution. Encore montre-t-il plutôt les résistances à l'académisme, les hésitations, que l'enracinement de cette forme d'art dans les pays étrangers. Quelle sera en France la combinaison de l'italianisme et du génie national, que représentera par exemple l'art d'un Poussin ou d'un Lesueur? Y aura-t-il identité de la théorie, empruntée à Bologne, et de la pratique? Quelle sera en Flandre l'action des modèles italiens sur un Rubens? Pourra-t-on distinguer, dans les influences italiennes, celles qui viennent de l'antiquité, celles qui viennent du XVIe siècle, et celles des peintres contemrains? Voilà quelques-unes des questions qu'examinera, à n'en point douter, le prochain volume de l'*Histoire de l'Art* de M. André Michel, complétant ainsi les précédents. Il faut en souhaiter la rapide apparition [1].

Camille-Georges PICAVET.

1. Ce trop bref examen ne nous permet pas d'analyser les divers chapitres dont se compose la 2e partie du tome V. Signalons cependant quelques pages de M. de Foville sur la médaille française au temps de Henri IV et de Louis XIII, et un chapitre documenté de M. Deshairs sur la tapisserie et le mobilier au XVIe siècle. L'illustration est en progrès sensible sur les premiers volumes par la netteté et les dimensions des reproductions.

LA PEINTURE

AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

A PROPOS D'UN OUVRAGE RÉCENT [1]

Dans la collection de manuels où figurent les volumes de M. Migeon sur les étoffes, Rosenthal sur la gravure, Benoit sur l'architecture, René-Jean sur la céramique et Hourticq sur la peinture jusqu'au XVIe siècle, M. Louis Gillet vient de publier une histoire de la peinture aux XVIIe et XVIIIe siècles qui est fort intéressante. Nous ne possédions en France aucun livre de cette sorte ; les manuels parus étaient trop élémentaires ; M. Gillet dans ce volume de cinq cents pages, que rend plus compact le nécessaire mais désagréable papier couché, a pu parler avec quelques détails des maîtres les plus grands.

On constate vite en effet que M. Gillet a sacrifié volontairement aux chefs de file les peintres de deuxième ou troisième rang. Il ne s'agit pas ici, malgré la sûreté de l'information, d'un volume d'érudition, mais d'un manuel. Aussi les hommes plus que les écoles sont-ils le centre des chapitres. Non pas que M. Gillet nie la formation des groupements, les influences réciproques, mais, plus « littéraire » qu'historien, — et cette épithète n'implique aucune critique, mais précise une attitude d'esprit, — M. Gillet s'intéresse surtout aux efforts individuels, à la vie de l'âme. Il essaye de retrouver les sentiments de ces grands maîtres, analyse la religion de Rembrandt ou la mélancolie de Ruysdael. Il écrit à propos de ce paysagiste (p. 192) : « Le monde n'est pas à ses yeux une puissance muette. Les lieux communs qui naissent invinciblement du spectacle des choses, le sentiment qui nous étreint devant la vie universelle, l'idée de

1. Louis Gillet, *La peinture aux XVIIe et XVIIIe siècles* (collection des *Manuels d'histoire de l'art*), Paris, Laurens, 1913, 508 pp. in-4, 174 gravures.

son hostilité ou de sa bienveillance, le contraste de l'éternité des forces naturelles et de notre brièveté, la tristesse de l'éphémère qui se compare à ce qui dure....., la rafale couchant les barques, la bourrasque agitant les flots, tous les thèmes qui, depuis cent ans, ont fait la matière de l'élégie, le lyrisme des *Obermann* et des *René*, telle était, plus d'un siècle et demi avant eux, la découverte de ce grand peintre. » On saisit là sa méthode : s'il ne néglige pas les documents, il est visible qu'à leur étude M. Gillet préfère celle des œuvres.

Néanmoins par le plan, par le rapport des chapitres, on peut se rendre compte de l'évolution de la peinture. Suivons donc M. Gillet et, chemin faisant, présentons-lui quelques-unes des observations que nous suggère sa lecture.

M. Gillet ne s'est naturellement pas condamné à commencer en 1600 et à finir en 1800 cette histoire de la peinture aux XVIIe et XVIIIe siècles. Il estime que la mort de Michel-Ange (1564) et la fondation par les Carraches de l'Académie des *Incamminati* (1582) marquent le début d'une période. Il a pensé de même qu'il ne convenait pas d'arrêter cette histoire à une date identique pour tous les pays. Dès 1785 avec les *Horaces* de David apparaît en France une formule nouvelle ; en Angleterre des portraitistes comme Hoppner, Lawrence, Owen, Phillips continuent après 1800 la tradition de Reynolds, Gainsborough et Romney ; les caricaturistes Gillray et Rowlandson, les paysagistes et animaliers Old Crome, Morland ou Ward ne meurent qu'au début ou même au milieu du XIXe siècle ; en Espagne Goya produit jusqu'en 1828.

M. Gillet est parti de l'Italie, estimant avec raison que, pour un siècle et plus, elle est « la madre delle belle arti ». Il la prend à l'époque où les maniéristes, successeurs de Michel-Ange, « sauterelles bruyantes et vaniteuses, font rage sur les murailles des palais, des églises » (p. 2). M. Gillet nous semble un peu sévère pour ces hommes, qui, malgré tous leurs défauts, toutes leurs exagérations, ont eu le sens du décor et ont, comme les Zuccari, réalisé les ensembles de Caprarola, pour ne citer qu'un exemple. Il est évident qu'une réaction était nécessaire : les Carraches l'opérèrent.

M. Gillet a successivement étudié les Carraches et leurs élèves, l'Albane, Guido Reni, le Dominiquin, puis les naturalistes et

clair-obscuristes, comme le Caravage. Essayons d'indiquer les leçons qu'ils ont données et l'influence qu'ils ont exercée.

Les Carraches furent d'abord d'extraordinaires instituteurs. A l'apprentissage ils ont substitué l'éducation académique, à l'activité libre de l'individu la soumission aux règles, aux écoles locales l'école universelle. Ils sont responsables de la direction que, depuis trois siècles, suit l'art officiel; ils sont les auteurs de la « doctrine », d'après laquelle la beauté se trouve chez les anciens et les maîtres de la Renaissance. Leurs modèles à eux, M. Gillet l'indique, ce sont surtout les Italiens du Nord, les Vénitiens, le Corrège, mais ces Bolonais, après Pellegrino Tibaldi, se rappellent Rome : la composition de la galerie Farnèse n'est pas essentiellement différente de l'ordonnance de la Farnésine, et ses *ignudi* sans parenté avec ceux de la Sixtine.

Les Carraches et leurs élèves furent aussi d'admirables metteurs en scène. Vasari au palais vieux de Florence avait conçu déjà ces vastes ensembles où la peinture s'unit à l'architecture, mais ce n'était pas cette symphonie où tant d'instruments donnent leur note et qu'avaient composée Titien et le Véronèse. Or, précisément à cette époque, l'architecture devient plus agitée et l'on ne saurait nier l'influence de l'art jésuite sur la peinture. Le fouillis pittoresque, la polychromie somptueuse exigeaient des peintres des effets plus puissants, des oppositions plus vigoureuses et dans ce tumulte des harmonies plus bruyantes. Il ne faut pas oublier qu'alors la décoration théâtrale se constituait hyperbolique et que les jésuites ne dédaignaient pas le théâtre. Les églises vont sembler truquées et l'on attend qu'elles s'effondrent dans les dessous ou s'envolent dans les combles par l'habileté de quelque mécanisme. Au milieu de ces artifices, de ces feintes perspectives, de ces architectures qui s'achevaient en stucages, la simplicité eût détonné ; d'où ces nuages, ces cortèges célestes dont le Guide et le Guerchin donnèrent dans leurs *Aurores* de parfaits modèles, d'où aussi la transformation du tableau d'autel ; M. Gillet signale justement qu'il paraît se détacher de la paroi ; comment ne l'eût-il pas fait, alors que colonnes, pilastres, corniches établissaient des plans divers et que partout, luttant contre les murailles, la troisième dimension se venait affirmer? Les Bolonais, les premiers, peignirent ces

« grandes machines » que désormais tous les artistes rêveront d'exécuter, ces énormes toiles où grouillent les personnages en des scènes stéréotypées.

Ce désir de duper le regard conduisit ces artistes au naturalisme. Naturalistes, ils l'étaient d'ailleurs par tempérament. M. Gillet l'indique, mais il ajoute : « l'école de 1580 consulta peu la réalité toute crue : son tort fut d'être trop préoccupée de l'art, pas assez de la vie ». Et pourtant Annibal Carrache peint le *mangeur de fèves* de la Galerie Colonna, d'un réalisme presque vulgaire, et la vie agite leurs décorations : que de brutales sensualités apparaissent à l'observateur dans les fresques du palais Farnèse, la Galatée et le triomphe de Bacchus ! Les grotesques eux-mêmes cessent d'être de purs ornements et deviennent des têtes qui grimacent sous les cadres où Jupiter accueille Junon, où Diane caresse Endymion : ces Italiens pourront-ils jamais séparer complètement l'opéra de l'opéra-buffa ? Ce naturalisme se manifeste dans les grands ensembles : ces personnages qui s'asseyent sur les corniches ou qui planent dans le ciel ne nous semblent invraisemblables que parce qu'ils sont trop réels.

C'est pourquoi le Caravage n'est pas si opposé aux Carraches qu'on le prétend parfois. Ce n'est pas son naturalisme qui l'éloigne d'eux, mais, croyons-nous, son indifférence pour le parti-pris décoratif. Les Bolonais sont naturalistes et décorateurs, le Caravage est un naturaliste tout court. Le *martyre de Sainte Pétronille* du Guerchin n'est pas beaucoup moins réaliste que la *Descente de croix* du Caravage ; mais il est vrai que le clair-obscur du second n'est pas celui du premier : le Guerchin combine ses jeux d'ombre et de lumière pour chaque figure, le Caravage soumet ses groupes à un effet d'éclairage [1]. Il est vrai aussi que le Guide, par exemple, avait eu de la forme une conception plus élégante, plus noble que le Caravage.

Toujours par naturalisme, les artistes en vinrent à s'intéresser à l'expression et par suite à exagérer les sentiments pour les rendre plus visibles, à accentuer le pathétique pour les

1. Le clair obscur pouvait d'ailleurs non plus conférer aux objets une solidité réelle mais entourer les figures d'une atmosphère poétique ; le Baroche qui ne mourut qu'en 1612 avait en s'inspirant du Corrège montré un exemple que suivront certains italiens des XVIIe et XVIIIe siècles.

rendre plus touchants. M. Gillet a très bien montré quelles scènes horrifiques ces peintres finirent par représenter. Le Dominiquin se plut aux analyses des « passions » et M. Gillet l'accuse « d'avoir contribué à égarer la peinture du côté de la psychologie et de la mécanique morale. Ce grand illettré fut le grand responsable de la peinture littéraire ». Mais tout le XVIIe siècle montra ce goût de l'analyse ; Poussin eût-il ignoré le Dominiquin, sa peinture en eût-elle été moins chargée de sens ? La vérité, c'est qu'aux Bolonais incombe la paternité des poses affectées, qu'ils ont permis les manifestations d'un sentimentalisme un peu benêt ; le *Sommeil de l'Enfant Jésus* par Annibal Carrache au Louvre ne fait-il pas prévoir les Vierges de Sassoferrato ? la Madeleine ou la Cléopatre de Guido Réni les fadeurs de Carlo Dolci et même, si l'on veut aller plus loin, les têtes d'expression de Greuze, comme la Ste Cécile ou la Sibylle du Dominiquin les portraits de Mme Lebrun ?

Cet art bolonais académique et factice, c'est sûr, mais aussi décoratif, épris de la forme, naturaliste et pathétique, allait être le parangon des écoles étrangères. Ce serait néanmoins fausser l'évolution de la peinture au XVIIe siècle que d'éliminer les Vénitiens. Leur influence se combina avec celle des Bolonais et souvent même l'emporta. Des artistes comme Pietro di Cortona ou Luca Giordano, sur qui M. Gillet aurait pu peut-être insister davantage, doivent autant, sinon plus, aux Vénitiens qu'aux Bolonais : la Vénus du second ne rappelle-t-elle pas celles du Titien et les plafonds du premier au Pitti ou au palais Barberini ne s'inspirent-ils pas du Véronèse ?

N'est-ce pas aussi plus aux Vénitiens qu'aux Bolonais que les artistes du Nord vont s'adresser ? Après les romanistes, après Van Orley et les autres, voici venir Rubens.

Les chapitres que M. Gillet consacre à l'art flamand sont excellents. Il montre d'abord comment à l'époque des guerres de religion se développèrent la peinture d'histoire, le paysage et le genre et comment alors put apparaître le plus merveilleux peintre de cette époque, P. P. Rubens. M. Gillet indique tout ce qu'il doit aux Vénitiens, à Michel-Ange, au Corrège, aux Bolonais, et il ajoute justement : « Tout son système pittoresque, sa conception du pathétique, ses principes d'éclat et de luxe, l'animation du geste, l'exaltation du ton, le mouvement par-

tout, les contrastes partout, l'impression générale de violence et de vie, tout annonce en Rubens le plus grand des baroques. » Comme son caractère personnel et flamand, ces origines expliquent son naturalisme et M. Gillet a de très bonnes pages sur la vie surabondante qui circule dans ses œuvres, vie « à ce point surabondante qu'elles en deviennent lyriques » (p. 72 à 77). Mais ces origines expliquent aussi — et nous eussions sur ce point souhaité quelques développements — que Rubens est un admirable décorateur et qu'après lui ce gros naturaliste de Jordaens sera, dans la *Fécondité* de Bruxelles par exemple, comme naturellement décorateur. Il ne s'agit plus de la décoration toujours un peu voulue, composée des Bolonais; Rubens est décorateur par l'élan de ses personnages et de son pinceau, par le grouillement des masses, par le mélange du réel et du mythologique, par le chatoiement des couleurs, par l'accumulation de tous les produits de la terre. Ses esquisses pour les entrées du cardinal Infant sont le triomphe de cet art baroque flamingo-italien et la preuve de la puissance décorative de Rubens.

La postérité de Rubens fut nombreuse. Sans parler de Jordaens et de Crayer, Snyders contracta quelque dette envers lui. M. Gillet écrit de cet animalier : « Il ne descend de personne ». Cependant il fut l'ami de Rubens, l'accompagna en Italie et ses chasses ne sont pas sans ressemblance avec celles de son compagnon.

Rubens exerça une réelle influence sur quelques pays étrangers : par Van Dyck, son plus délicieux successeur, puis par Peter Lely, il fut à l'origine de l'école anglaise. Le XVIIIe siècle sort de lui en partie; Largillière et Rigaud, de Troy et Lemoine, Watteau et Pater, Boucher et Fragonard, Greuze et Mme Lebrun se réclameront de lui.

A côté de Rubens et de Van Dyck, ces italianisants, vit la Flandre populaire et campagnarde, celle de Téniers, de Brauwer, de Siberechts, la Flandre bourgeoise et mondaine de Gonzalès Coques, et de cette Flandre-là nous passons à la Hollande. M. Gillet indique bien comment tout semblait y interdire l'éclosion d'un art national : « Le premier acte de l'indépendance est une explosion de vandalisme. La nouvelle religion abomine les images, dénude les autels, passe les murailles à la chaux : par-

tant, pas de peinture religieuse possible. La démocratie, d'autre part, se moque des histoires et des fables, abolit la mythologie aussi bien que la Bible. Plus de palais à décorer, plus d'églises, nulle issue à l'art monumental, aux grands tableaux et au grand art. Tout se rétrécit, les surfaces comme les idées. » (p. 118.) La peinture ici se fera bourgeoise et intime ; elle représentera les marchands drapiers ou les professeurs d'anatomie, les bords de la Meuse et du Rhin, les salles bien propres des maisons, les tulipes et les lièvres.

Et pourtant ces hommes du Nord eux aussi iront à Rome ; les uns s'inspireront, comme le Hollandais Gérard van Honthorst, du Caravage et de son clair obscur, les autres, comme le Flamand Paul Brill, l'Allemand Elsheimer, créeront le paysage classique. Sur ces étrangers qui vécurent à Rome, sur Poelembourg, Breemberg et les autres qui furent assez nombreux pour former une association, la *Banda di Bent*, M. Gillet aurait pu trouver des renseignements curieux dans le livre de Noack, *Deutsches Leben in Rom* (Stuttgart et Berlin, 1907, in-8°), ou dans un article de M. Dimier sur *les paysagistes hollandais à Rome* (*Nuova Antologia*, 16 juillet 1903). Ils ont en effet leur importance : ils ont mis à la mode le paysage composé avec ses ruines et son décor de montagnes — Claude Lorrain sera leur ami —; ils ont traité le sujet d'histoire comme un tableau de genre, enveloppé la nature de clair obscur et préparé ainsi la voie à Pieter Lastman et à Rembrandt : c'est pourquoi M. Gillet pourra nommer ce maître « le plus grand des italianisants ». Ces pages comptent parmi les meilleures du livre, où M. Gillet montre comment Rembrandt fut amené par son italianisme à représenter le nu, mais comment il resta néanmoins un réaliste ; comment il en vient à traiter des sujets d'histoire, mais aussi comment il emprunta ses oripeaux à la juiverie d'Amsterdam ; comment enfin il s'est peint lui-même dans ses œuvres avec toutes ses croyances et tous ses malheurs. M. Gillet a raison de voir dans Ruysdael un esprit apparenté à celui de Rembrandt. En Van Goyen nous trouvons un paysagiste, en Ruysdael un homme.

L'Italie et la Flandre agirent au XVIe siècle sur l'Espagne, mais bientôt l'Italie l'emporta : les Bolonais avec leur réalisme, leur pathétique, leurs décorations somptueuses plurent à des gens

en quête de sensations vives ; les Vénitiens les séduisirent par leur éclat. Ribera, devenu napolitain d'adoption, ajoutera aux leçons de ces maîtres celles de Caravage. Velasquez, dont la récente exposition de Londres a permis de mieux connaître les débuts, fréquenta Rubens, visita Naples, Rome, Venise, et l'on pourrait retrouver dans ses œuvres quelques souvenirs de Tintoret et d'Annibal Carrache : dans les *Buveurs* du Prado, les jeunes hommes nus n'évoquent-ils pas des souvenirs du premier et le paysan qui tient un bol *le mangeur de fèves* du second ? Les ciels rayés de nuages des *Lances* ou du portrait équestre de *Balthazar Charles* ne s'étendaient-ils pas aux toiles de Véronèse ? Mais où Velasquez est lui-même, c'est bien dans ses portraits d'Infantes, dans ses *Menines*, dans cet extraordinaire Innocent X. Auprès de pareilles œuvres celles de Murillo paraissent un peu fades ; leur charme, de qualité supérieure à celui de Carlo Dolci, n'en est pas moins parfois énervant ; leur type mignard de femme, leurs petits angelots qui se pendent en grappes à tous les nuages font prévoir déjà le XVIIIe siècle.

La France fut aussi le lieu de contact entre ces deux arts, le flamand et l'italien. Dès le XVIe siècle, pour lequel M. Gillet manifeste un mépris total (« le bilan du XVIe siècle tient en deux mots : c'est le néant » p. 269), cette double influence avait exercé son action. Au début du XVIIe siècle, Philippe de Champaigne, Callot, les Le Nain suivent le premier courant. Vouet, le Poussin, le Lorrain sont des italianisants. La cour, la noblesse, les gens de robe, les jésuites désirent une peinture brillante, décorative, pour les hôtels et les églises qui se construisaient alors, mais le bon sens bourgeois et le rationalisme contemporain empêchent les artistes de s'abandonner chez nous aux fantaisies les plus exagérées du baroque.

Poussin montre bien comment l'esprit français reçut l'éducation italienne et engendra le classicisme. Poussin, M. Gillet l'a justement noté, n'imita l'antique que pour revenir à la nature : peut-être eût-il pu signaler sa confiance en la raison qui fait de lui un contemporain de Descartes et citer ce texte de Félibien[1] : « Poussin ne se contentait pas de connaître les choses par les

1. Édition de Londres, 1705, IV, 14.

sens ni d'établir ses connaissances sur les exemples des grands maîtres ; il s'appliqua particulièrement à savoir la raison des différentes beautés qui se trouvent dans les ouvrages de l'art.... C'est pour cela qu'outre la lecture qu'il faisait des meilleurs livres qui pouvaient lui apprendre en quoi consiste le bien et le beau, ce qui cause les difformités et de quelle sorte il faut que le jugement se conduise dans le choix des sujets et l'exécution de toutes les parties d'un ouvrage, il s'appliqua encore, pour se rendre capable dans la pratique autant que dans la théorie de son art, à étudier la géométrie et particulièrement l'optique, qui, dans la peinture, est un instrument nécessaire et favorable pour redresser les sens. » Il n'accueille donc pas sa vision comme elle se présente ; il « n'accepte aucune chose pour vraie qu'il ne la connaisse évidemment être telle ». Il lit les écrits du Père Matteo Zaccolini, illustre de dessins le traité du Vinci sur la peinture, tout cela afin de raisonner son art. On a parfois comparé Poussin à Corneille, c'est surtout par sa méthode qu'il lui ressemble. Cette tendance d'esprit eût mérité d'autant plus une petite étude que nous la retrouvons chez ses successeurs : elle anime les académistes et c'est pourquoi Lebrun commentait Poussin, pourquoi les partisans du dessin, qui est rationnel, alors que la couleur est sensible, l'opposent à Rubens, pourquoi le XVIIIe siècle finissant se soumettra à sa discipline. Mais il est vrai que son rationalisme ne constitue pas toute sa personnalité et M. Gillet eut raison de montrer toute la volupté délicate et sérieuse qui se dégage de ses tableaux.

Claude Lorrain dut beaucoup à Poussin : mais il dut autant à ces peintres du Nord que nous avons vus réunis à Rome et par lui nous comprenons combien toutes ces questions d'influence sont complexes.

M. Gillet étudie ensuite les origines de l'Académie de peinture et sculpture ; peut-être pouvait-il insister davantage sur la transformation que cette compagnie opéra en France dans les rapports entre artistes et dans les méthodes d'éducation. Puis M. Gillet examine la période qui s'étend de 1670 à 1730, de Lebrun aux successeurs de Watteau. Il eût été plus clair de distinguer deux époques : 1660-1690, 1690-1730. M. Gillet, soucieux d'analyser en lui-même le talent des peintres, n'a pas cherché à « remettre Lebrun dans son milieu », et pourtant peut-on com-

prendre l'art pictural de ce temps sans avoir dit un mot de la centralisation nouvelle, de la gloire du roi, de la création de Versailles, de l'architecture d'apparat, de l'ordonnance des parcs, de la sculpture décorative ? Une allusion suffisait, mais si peinture perd à se trouver détachée de son cadre, c'est bien celle-là : ces grandes machines dans les salles du Louvre semblent grandiloquentes, celles qui sont en place frappent par leur somptuosité magnifique.

Pour la même raison nous eussions souhaité quelques lignes sur les causes qui modifièrent la peinture après Lebrun ; la querelle des poussinistes et rubenistes et l'influence flamande qui s'exerce sur Largillière, Desportes et Oudry n'expliquent pas tout : le déclin de la protection royale durant les guerres, l'incompétence des surintendants, le changement des idées religieuses, l'autorité moins forte de l'Académie, tous ces faits ont aussi leur importance.

C'est pourquoi dire que Watteau « est un flamand, le dernier des flamands et le plus raffiné et le plus délicieux », c'est parfaitement vrai, mais c'est insuffisant pour le caractériser. M. Gillet nie l'influence de Gillot sur Watteau, et pourtant n'est-ce pas chez lui qu'il vit éclore son amour de la fantaisie, de la décoration, du théâtre ? Caylus, qui fut son ami, nous dit en effet : « Cette rencontre (de Watteau et Gillot) fut une véritable fortune pour Watteau. Ce genre de composition détermina absolument son goût et les tableaux de son nouveau maître lui ouvrirent les yeux sur plusieurs parties de la peinture dont il ne faisait encore que se douter. » Les dessins de Gillot du musée Stieglitz à Pétersbourg sont à ce point de vue singulièrement instructifs. Pourquoi ne pas mentionner aussi l'influence d'Audran, « le concierge du Luxembourg », qui, affirme toujours Caylus, donnera à Watteau ses procédés techniques ? Pourquoi enfin, puisqu'il s'agit du flamand Watteau, ne pas préciser les leçons qu'il reçut de Rubens et dont il témoigne dans quelques billets ? Mais ce sont là simples objections de détail, tout ce que M. Gillet écrit sur Watteau est d'ailleurs exact et charmant ; nous aurions désiré quelques lignes encore sur sa composition, son dessin, sa manière qui est si curieuse. M. Gillet affirme peut-être un peu vite que l'enseigne de Gersaint de la collection Stern n'est qu'une copie de Pater ; malgré les volumes et

articles récents[1], la question est encore très confuse. Le génie de Watteau nous rend sévères pour ses élèves : M. Gillet ne concède à Lancret que « deux choses exquises », le *Moulin* et la *Camargo* de l'empereur d'Allemagne ; qu'il nous permette d'y ajouter la *Camargo* et l'*Été* de l'Ermitage. Ce dernier tableau est une des œuvres les plus séduisantes de ce XVIIIe siècle à ses débuts, tant y est délicat le sentiment de la nature et profonde la transparence des couleurs.

Nous aurions volontiers trouvé à cet endroit quelques lignes sur les causes qui déterminèrent alors les caractères nouveaux de la peinture, sur l'influence qu'exercèrent les amateurs, le public des expositions, les habitués des salons mondains, les littérateurs, les acteurs de l'Opéra-Comique. Il est difficile de séparer de la société française un art aussi social que celui de Boucher, Greuze et Fragonard.

M. Gillet étudie la période de 1730 (1750 doit être une faute d'impression) à 1784. Là encore nous aurions divisé cette époque en deux parties, 1720-1755 et 1755-1785. La première voit s'épanouir l'art décoratif de Lemoine, de Troy et Boucher, en même temps que l'art réaliste de Jeaurat et Chardin. D'ailleurs Boucher ne fut pas aussi différent de Chardin qu'il le semble d'abord : il eut aussi le goût de la nature ; ses déesses sont des grisettes, ses amours des enfants joufflus et son fouillis un amas de natures mortes.

En 1755 commence une période nouvelle. C'est de ce moment — nous avons essayé de le prouver en divers articles ou livres[2] — que datent les premières manifestations du sentimentalisme et de l'antiquomanie ; c'est à ce moment que paraît Greuze. Quelques explications sur les origines de sa manie littéraire n'eussent pas été inutiles. M. Gillet affirme que Greuze disparut après une « gaffe » et un accès de mauvaise humeur : il fait ici allusion à l'affaire de 1769, mais Greuze eut encore de très vifs succès, en 1777 par exemple. M. Gillet aurait pu citer auprès de Fragonard quelques-uns des peintres de gouaches ou des petits maîtres qui lui font cortège, rattacher plus étroitement Hubert Robert à la lignée des « prospettivistes » ita-

1. Cf. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1913, p. 349.
2. On ne les trouvera pas dans la bibliographie de M. Gillet.

liens et français, et insister davantage sur les causes du mouvement antiquisant. Comme nous avons tâché de le montrer dans un volume consacré à cette question, Herculanum et Pompéï ne suffisent pas à expliquer cette mode. M. Gillet semble se méfier des théories esthétiques, elles eurent pourtant alors une réelle influence sur l'académisme qui est tout rationaliste et elles rendent compte de son succès dans l'Europe entière. A propos de Reynolds M. Gillet nous dit (p. 407) : « On accuse Reynolds d'avoir, dans ses récits, fait trop de place à l'imitation, trop peu à l'originalité. Mais au temps de Reynolds, l'essentiel était justement de faire ce qu'il a fait et de donner à l'école anglaise une méthode et un style ». C'est parfaitement vrai, mais il ne faut pas croire que cette nécessité fut aux yeux des réformateurs particulière à l'Angleterre. En fait Reynolds a fondé l'Académie royale en 1767, parce que toute l'Europe se peuplait d'Académies ; Reynolds fut éclectique parce que toute l'Europe l'était. L'Angleterre comme les autres pays eut ses classiques entêtés ; à côté de Benjamin West il y avait le romain Gavin Hamilton. De même lorsque, p. 412, M. Gillet reproche à Reynolds d'avoir voulu à toute force que « ses portraits fassent tableaux », il semble oublier que la responsabilité n'incombe pas à Reynolds, mais à toute son époque éprise de littérature et qui applaudissait Greuze comme elle avait applaudi Hogarth. Cette conception de l'art finira par conduire aux exagérations de William Blake et de Flaxman dont M. Gillet aurait pu citer le nom, tant ce graveur eut d'influence.

De même qu'en France à côté des peintres d'histoire travaillaient d'admirables portraitistes et peintres de genre, en Angleterre auprès de West nous avons Gainsborough, Romney, puis Hoppner et Raeburn et les pages que leur consacre M. Gillet sont fort agréables.

Dans les chapitres qui suivent, M. Gillet dit quelques mots des écoles allemande avec Mengs, danoise avec Carstens, suisse avec Liotard et Angelika Kaufmann, russe et italienne. Il nous semble qu'il eût été plus clair de parler de Liotard, lorsqu'il s'agissait du XVIIIe siècle français et de Mengs, de Kaufmann et de Carstens à propos de l'Italie. Ces artistes ont en effet vécu à Rome le meilleur de leur temps et il est impossible de les comprendre hors du milieu romain, sans compter que parler de

Carstens avant Liotard et de la Kaufmann après Carstens, c'est fausser l'évolution et la chronologie artistique. Aussi nous trouvons trop courtes les deux pages consacrées par M. Gillet à l'Italie du XVIIIe siècle. Elle eut cependant des hommes de talent qui mériteraient une mention : ne pas dire un mot des successeurs de Solimène, les napolitains Sebastiano Conca, Francesco di Mura, Bonito, qui furent parfois de beaux décorateurs, c'est peut-être montrer quelque injustice ; nous avons déjà essayé de défendre leur mémoire (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911). Comment ne pas étudier les Vénitiens du XVIIIe siècle ? Je sais bien que le plan, fixé, sans doute, par le Directeur de la collection, avait donné ce soin à M. Hourticq ; mais parler de Tiepolo dans un livre qui s'arrête au XVIe siècle n'était peut-être pas fort logique et puis est-il possible de comprendre notre Boucher ou certains décorateurs hollandais comme de Witt, si l'on ignore ce maître vénitien ? Comment comprendre Guardi ou Canaletto, si nous les séparons des peintres d'architecture qui les précédèrent ? Enfin l'école romaine, pour ne compter aucun génie, ne donna pas le jour qu'à des nullités : Impériali, Chiari, Costanzi, malgré tous leurs défauts, ne sont pas sans talent ; Benefiale eut son mérite et à la fin du siècle Giuseppe Cadès sut peindre. C'est parmi eux qu'il eût fallu situer Anton Raphaël Mengs et Angelika Kaufmann, de même que c'est dans le milieu germanique de Rome qu'il fallait placer Carstens. Mais comment, si nous n'avons pas étudié David, contre qui ce danois, imbu d'un vague kantisme, voulut réagir, comprendre les intentions de ses œuvres ? La fin de ce volume en exceptant le chapitre sur Goya qui est fort intéressant, nous semble donc un peu rapide.

Les pages sur la Russie ne contiennent guère que de brèves allusions. M. Gillet paraît au début s'être contenté de suivre la préface que M. A. Benois mit au catalogue de l'exposition d'art russe, tenue à Paris en 1906. M. Gillet écrit : « Aux portes de la Pologne, après Prague, Cracovie qui marquent les dernières étapes, l'extrême pointe où se brise la vague européenne, c'est donc l'Orient qui commence, vaste, inerte, splendide et rigide. » Or, la Russie, nous le savons, ne fut jamais complètement séparée du monde occidental ; bien avant la période de Pierre le Grand, des Italiens, des Allemands, des Hollandais ont

travaillé à Moscou. A propos des icônes M. Gillet cite l'école de Novgorod, mais ne dit pas un mot de l'école de Pskov ; il croit ne trouver dans ces images « aucune préoccupation esthétique» ; il est vrai que beaucoup sont de simples copies, mais d'autres sont de véritables œuvres d'art. Nous ne pouvons discuter ici toutes ces affirmations sur les débuts de l'art russe. M. Gillet arrive alors à l'époque de Pierre le Grand à qui il attribue la fondation de l'Académie dont Élisabeth fut l'auteur en 1758 (Cf. Reimers, *L'Académie des Beaux-Arts de St-Pétersbourg*, St-Pétersbourg, 1807, 2 vol. in-8°). M. Gillet passe de Nikitine et Matveiev à Levitski et Borovikovski ; or sous les successeurs de Pierre le Grand vécurent des peintres comme Argounov, Antropov, puis Drojine et Rokotov, qui occupent les premières salles du musée Alexandre III et qui eussent mérité une mention. Parmi les étrangers, Rotari qui fut un temps le peintre favori de Catherine et dont les portraits de femmes russes ornent toute une pièce à Péterhof, Lampi qui portraitura Catherine, et Lanskoï, et encore le Suédois Roslin eussent pu trouver place. Il eût convenu aussi d'indiquer qu'en Russie comme ailleurs la peinture d'histoire se fit antiquisante et italianisante en citant le nom de Sokolov (1743-1791).

M. Gillet termine son livre par une bibliographie sommaire. Il ne s'agissait pas dans un manuel d'alourdir de références inutiles ces indications ; mais du moment que M. Gillet par exemple citait un article de M. de Wyzewa sur Angelika Kaufmann, pourquoi ne pas citer aussi les livres de MM. Engels ou D. A. Gérard ? Puisqu'il consacrait un chapitre à Carstens, pourquoi ne pas donner le titre du volume unique et capital relatif à ce peintre, qui est dû à son ami Fernow et dont M. Riegel a donné une réédition à Hanovre en 1867 ? Puisque M. Gillet étudiait Liotard, pourquoi ne pas citer le volume de M. Baud-Bovy sur les peintres genevois ? Puisqu'il renvoyait sur les Drouais aux articles de M. Gabillot dans la *Gazette des Beaux-Arts*, pourquoi ne pas indiquer ceux non moins bons de M. P. Dorbec dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* ? Enfin quelques ouvrages généraux ont échappé à M. Gillet, tel celui de M. Lemonnier sur l'*Art au temps de Louis XIV*.

Malgré quelques effets de style parfois hardis (p. 226 : « Sa casaque écarlate semble rire au soleil d'une joie de cannibale »),

le livre est très vivement écrit et se lit avec grand plaisir. Les réserves ou les remarques de détail que nous avons formulées n'enlèvent rien à sa valeur ; leur nombre prouve simplement que nous avons étudié cet excellent volume avec toute l'attention qu'il mérite.

Louis HAUTECŒUR.

PUVIS DE CHAVANNES

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT[1]

Le livre que M. René Jean vient d'écrire sur Puvis de Chavannes, dans la collection *Art et Esthétique*, est un beau livre. Sans s'arrêter aux minutieuses enquêtes sur la vie et l'homme, il a voulu contempler l'œuvre seule ; et, de cette œuvre, c'est, plus encore qu'une analyse technique, un ardent commentaire philosophique et moral qu'il nous offre. Et certes, s'il est un sujet où l'absence du moins des détails biographiques et des racontars privés soit peu à regretter, c'est bien Puvis de Chavannes. Il est bon que quelquefois ou fasse taire les potins, pour laisser dans le silence les grandes pensées nous dire leurs paroles divines. Il est bon même que quelquefois le critique, comme M. René Jean, laisse aussi son cœur répondre à ces paroles comme un écho ; et ce qu'il peut y avoir parfois de personnel et de subjectif dans son commentaire n'est pas un mal : cette répercussion des grandes œuvres dans les âmes riches est leur vie même ; un homme s'est trouvé qui a dit que le critique devait étouffer toute émotion propre, n'être que le greffier de l'humanité : il ne voyait pas que, si l'on avait toujours fait ainsi, le greffier n'aurait plus rien à enregistrer, sauf peut-être, sur son cahier de décès, la mort de l'art. Je louerai aussi M. René Jean d'avoir écrit son livre en phrases colorées et musicales : sera-t-il jamais des notions purement abstraites, des formules d'algèbre, pour définir les œuvres d'art? Et pourra-t-on jamais, sans le rythme et sans la mélodie, dire sur des gestes qui dansent et des paroles qui chantent une parole vraie? Je regretterai pourtant que l'illustration du livre ne soit pas

1. René Jean, *Puvis de Chavannes (Art et Esthétique)*. Paris, Alcan, 1914, 167 pp., in-8, 24 pl. hors texte.

plus belle, et que les deux douzaines d'images que presque toutes les collections françaises offrent parcimonieusement à leurs lecteurs, soient ici un peu empâtées et sans nuances.

*
* *

M. René Jean, qui nous montre surtout l'inspiration profondément humaine de Puvis, nous introduit dans son œuvre par le côté où elle paraît le plus naturelle, et n'a rien qui puisse choquer. Je voudrais un instant, par un effort contraire, la revoir telle qu'elle apparut aux contemporains stupéfaits, et, en retenant surtout l'attention sur la technique et la vision nouvelle qu'elle présentait, lui restituer sa physionomie de scandale. On sait qu'elle dérouta à ce point les yeux, que les éclats de rire et les cris de colère furent longtemps son cortège. Or c'est surtout peut-être par là, par l'étonnement qu'elle causa, par la vision nouvelle qu'elle imposa, que cette œuvre fut féconde, active, et changea le cours de l'art.

Il faut feuilleter les anciens salons, pour y trouver le témoignage de ce long désaccord entre le peintre et le public. On y verra, selon les paroles d'un admirateur de Puvis, « les ébahissements naïfs de la foule, les timides interrogations des hommes de bonne volonté, les rires grossiers des ignorants ». On y verra rappelée « cette inauguration curieuse des fresques du Musée d'Amiens, où quelques initiés seulement avaient pris place ». On y lira des paroles comme celles-ci : « Quelle grotesque vignette ! » « Jamais l'imagerie d'Épinal n'a rien produit de plus grotesque comme types, de plus faux comme couleurs. » On y verra surtout ce dramatique spectacle : à chaque fois que le malentendu semble se dissiper, que le public commence enfin à comprendre et les critiques à louer, hautain, inflexible, l'artiste fait un pas nouveau dans sa voie solitaire, et le concert des huées recommence. Et Puvis avait soixante ans, peignait depuis trente-cinq ans, qu'il n'avait encore pu vaincre entièrement cette surprise des yeux, qui révoltait tant d'esprits contre son art.

Une si longue révolte et un si long étonnement sont une chose de notre siècle, et de notre siècle seul. Jamais, qu'on le sache bien, dans l'histoire du monde, un tel phénomène ne s'était produit. A chaque œuvre essentielle qui renouvelait la

vision passée et donnait à l'art un élan nouveau, la surprise était courte, et parfois n'était pas. Phidias, Giotto, Masaccio, Raphaël, comme Sophocle et Ronsard, ont eu des ennemis sans doute, mais ont eu pour eux, dès les premiers jours, l'élite et la foule. Au lieu qu'en notre siècle Delacroix et Manet, Hugo et Verlaine, Berlioz et Wagner, quiconque a montré quelque part une voie nouvelle, a connu comme Puvis l'impopularité, et a trouvé en haut la colère et les portes fermées, en bas le rire qui s'esclaffe et qui avilit. Douloureux divorce des artistes et du public, lourd de si tristes conséquences, cruel et incessant malentendu, qui divise, retarde et affole notre art !

Un tel mal, qui n'est que de notre temps, est un sujet d'étonnement ; ce n'en est pas un moindre que la forme particulière qu'il prit dans le cas de Puvis de Chavannes. On eût pu s'attendre en effet, comme on l'a vu souvent, que le public fût choqué par l'outrance de l'artiste, lui reprochât ses excès, et blâmât le trop dans son œuvre. Mais ici ce fut le contraire, et ce qu'on reprocha sans cesse à Puvis, ce fut ses manques ; ce qu'on blâma dans son œuvre, ce fut le trop peu. « Ce sont des cartons légèrement teintés plutôt que des peintures, disait-on. » « Ces forgerons dorment autour de leur enclume ; de tels ouvriers mettraient des mois à tailler une poutre et une journée à forger un clou. » « Le modelé intérieur des figures existe à peine ; de cette insuffisance première résulte l'absence absolue de mouvement et de vie. » « Ce sont des coloriages peints d'une main si novice et si pauvre que leur modelé n'atteint pas le relief d'un devant de cheminée. » « Ce sont de tristes et maigrelettes personnes, une nature frappée de mort et de stérilité. » Et un critique décrit le Pêcheur du Luxembourg, « au centre d'un simulacre de tableau, sur une insinuation de barque, qui va à la dérive sur un fleuve absent ». Et un autre s'écrie : « C'est une peinture de Vendredi saint : toutes les boutiques de marchands de couleurs sont fermées ; il n'y a plus de bleu dans le ciel, plus de verdure dans les champs ; les yeux sont condamnés à faire maigre. » Et un troisième propose au peintre, comme un sujet digne de lui, l'Hippolyte de Racine, « sans forme et sans couleurs ».

Et si, fermant les livres, on regarde les tableaux, il faudra

bien convenir qu'une analyse technique du style de Puvis se fait surtout avec la liste de ce qu'il a supprimé du style des tableaux contemporains. Si on regarde au Luxembourg le Pauvre Pêcheur et les tableaux voisins, et si, faisant abstraction du contenu littéraire ou moral des œuvres, on cherche à définir seulement la vision qui s'affirme dans celui-ci et dans ceux-là, l'originalité du tableau de Puvis semblera consister surtout en tout ce qu'il ne contient pas de ce que contenaient les autres.

Les peintres, depuis plusieurs siècles, visaient au relief, et se faisaient un mérite de donner à l'œil l'illusion de la profondeur ; par des ombres vigoureuses, par des reflets, ils faisaient bomber et tourner les corps. Puvis atténue toute ombre, supprime presque tout reflet ; s'il fait comprendre à l'esprit le volume qu'il représente, il n'en veut point donner l'illusion à l'œil ; il veut au contraire que la peinture ne troue point le mur ni la toile, et qu'avant de percevoir la profondeur, le spectateur perçoive la surface plate que la peinture décore.

Les peintres, depuis plusieurs siècles, recherchaient, sur la tache simple que forme un bras, une draperie, un pré, ce qu'ils nomment des accidents : des détails, des saillies et des creux, ici une cassure, là une bosse, où la lumière joue, et qui donnent un air de réalité à la chose peinte. Puvis supprime tout accident, atténue à l'extrême les indications indispensables de muscles et de plis, et couvre tranquillement d'un ton presque égal la surface entière du membre, du vêtement ou de la prairie.

Ces surfaces qu'ils animaient, creusaient ou bossuaient, les peintres croyaient encore nécessaire de les faire, dans leur tableau, se couper et s'enchevêtrer avec assez de complication pour que l'œil n'analysât pas trop sèchement chacune d'entre elles : ils eussent trouvé laid et pauvre, par exemple, qu'on comptât trop, du premier coup d'œil, toutes les têtes ou tous les pieds d'un groupe, tous les buissons d'un paysage, toutes les fleurs d'une prairie. Par l'entrecroisement des lignes, par le jeu des lumières et des ombres, ils cherchaient à mettre dans leurs tableaux une complexité, un mélange d'accents et de sous-entendus, qui donnât une impression d'abondance, de variété, de richesse et de science. Puvis, suivant jusqu'au bout son

système, supprime cette composition savante : naïvement, il découpe chaque personnage, chaque objet de son tableau, lui donne clairement le champ qui lui revient, laisse l'œil en suivre sans sous-entendu tous les contours, et ne s'inquiète point que l'on voie du premier coup d'œil qu'il y a dans son tableau huit personnages dont les seize pieds se distinguent d'abord, ni que tel mur a six pierres, telle falaise trois arbres, telle tunique cinq plis.

Les peintres attachaient grand prix à l'habileté technique dans la manière d'étendre la pâte : selon les parties qu'ils peignaient, la couleur était plus liquide ou plus épaisse, la touche plus minutieuse ou plus large, et partout se sentait la légèreté, l'esprit, la virtuosité de la main. Puvis oublie cet art : également, candidement, sans esprit, il promène la même pâte granuleuse sur toutes les surfaces du tableau.

La peinture de beaux corps vigoureux, dont la tradition enseignait à accentuer encore l'énergique musculature, était aux yeux de tous un des objets essentiels de l'art ; et sur les membres des vieillards eux-mêmes, le peintre sculptait nerveusement les restes de leur vigueur passée. Puvis peuple ses tableaux de corps amaigris, de gestes fatigués, d'attitudes repliées et humbles ; même les corps qu'il veut montrer sains et forts n'eurent jamais tout à fait, et perdirent de plus en plus, la musculature ressentie de l'école.

Mais, ce qui est plus encore que tout cela, Puvis osa supprimer de ses tableaux, comme avait fait Delacroix, la mathématique exactitude de la perspective et des proportions, qui était devenue depuis plusieurs siècles la loi la plus sainte de l'art. Avec la même indifférence qu'un prédécesseur de Raphaël, il fait trop grand le pâtre de la Prière de Sainte Geneviève, trop petit le pied de la femme du Pauvre Pêcheur, trop grands encore les personnages du second plan de l'Été, et, d'une façon générale, fait fuir les paysages plus que les figures.

Et enfin, pour mettre le comble à tant de suppressions, la chose même la plus nouvelle que Puvis apportait prenait l'apparence d'une suppression encore. Il donnait l'exemple d'un paysage vrai, éclairé de lumière française, dans l'atmosphère voilée duquel baignaient les figures : mais pour des yeux habitués à la lumière factice des tableaux, moitié lumière ita-

lienne, moitié jour d'atelier, lumière trop transparente qui ne baigne pas les premiers plans et n'estompe que la fuite des plans lointains, ce que Puvis apportait là de nouveau devait paraître une diminution, un appauvrissement de ce qu'offrait l'art traditionnel : encore une fois quelque chose de moins, et non quelque chose de plus.

*
* *

C'est un fait singulièrement étonnant, que cette rénovation de l'art faite de tant de suppressions, cette conquête faite de tant d'abandons. Car toutes ces choses que Puvis supprime, rigueur de la perspective et des proportions, clair-obscur, musculatures accentuées, techniques savantes, complexité de la composition, vie animée des surfaces, vigueur du relief, avaient été les étapes mêmes du progrès de l'art ; on les avait vues se découvrir l'une après l'autre, au XVe, au XVIe siècle ; sur chacune pouvait s'inscrire un nom glorieux, Mantegna, Pollaiuolo, Léonard, Michel-Ange, Rembrandt. En renonçant à tant de biens progressivement acquis, Puvis retourne en arrière, se fait pareil aux peintres du XVe ou du XIVe siècles. Là est la vraie signification, bien étrange aux yeux de qui réfléchit, de cette grande œuvre : elle vise à rendre volontairement aux temps modernes la vision qu'eurent naturellement les temps archaïques, par l'oubli délibéré du savoir de quatre siècles, par le parti-pris de faire comme si nous ignorions tout ce qu'autrefois on ignorait vraiment.

Singulier spectacle ! Dans tous les siècles passés, l'art avait marché en un sens naturel à l'esprit humain ; chacun de ses pas apparaissait comme une conquête, et la faveur publique accompagnait toujours ceux qui s'emparaient de la position nouvelle. Mais en notre siècle, depuis Delacroix et Ingres, depuis Puvis surtout, voici que l'art rebrousse chemin ; son but est en arrière, et non plus avant ; et sous les huées du public qui a cessé de le comprendre, il accomplit sa marche contre nature. Peu à peu, de loin, toujours en retard, le public suit pourtant les artistes novateurs : personne aujourd'hui ne s'étonne plus de la peinture de Puvis de Chavannes ; nous avons, à son école, rendu notre goût archaïque, et appris à sentir la beauté des premières traductions que l'art donna

de la vie. Mais à chaque pas que fait le public sur la route invertie, il se sent dépassé par quelques coureurs hardis, et les rappelle avec des cris de colère : tant cette route est peu sa naturelle pente, tant il lui faut se faire d'effort pour y cheminer !

Quand, plus tard, on jugera notre temps, un tel effort semblera peut-être un mal. Il a quelque chose d'artificiel, de voulu, qui peut-être, aux yeux d'un avenir sévère, le condamnera. Déjà les contemporains de Puvis le blâmaient d'affecter la naïveté, de singer la grandeur primitive, à peu près comme beaucoup blâment aujourd'hui Maurice Denis de son archaïsme voulu. Je sais tout cela. Et pourtant que pouvons-nous faire ? Il ne dépend pas de nous d'être nés aux temps heureux où l'art, inconnu encore, se découvrait peu-à-peu : âge radieux, inoubliable Eden dont nous sommes exilés. Si nous ne faisons pas cet effort pour remonter le courant, si nous nous abandonnons à la pente du temps, nous serons pareils aux époques qui ont su trop de choses, aux égyptiens du Nouvel empire, aux alexandrins, aux gréco-romains. Nous serons des électiques. Ah ! la triste destinée ! La fatalité de l'histoire, l'exemple du passé, tout nous condamne à cette décadence et à cette mort. C'est pour cela qu'il y a quelque chose de pathétique dans ces soubresauts de l'art moderne, qui ne veut pas mourir ainsi. Par une héroïque folie, vieux comme nous sommes, nous voulons refaire en nous la jeunesse, l'enfance de la race. Y parviendrons-nous ? Ou les siècles futurs riront-ils de nos efforts vains ? C'est le secret de l'avenir. Mais il nous est permis d'espérer que, même si l'avenir nous condamne en fin de compte, il aura quelque respect pour ces vaincus de la fatalité, ces révoltés contre une loi trop lourde, qui, comme le grand Puvis et comme tant d'autres aujourd'hui, grands ou moindres, peintres ou sculpteurs, ont voulu retrouver la vision passée, penser les choses autant que les observer, les généraliser, les simplifier, les traduire en larges surfaces aux beaux contours. Peut-être ces hommes trouveront-ils surtout une excuse, si ce n'est pas une gloire, dans le secours que ces formes plus libres et plus naïves leur ont prêté, par une secrète harmonie, pour exprimer les émotions nouvelles de l'âme moderne, sa pitié, son frémissement, son sens profond de la vie, tout ce qui rend si belle la

moindre œuvre de Puvis : art étrange, tel que le monde n'en avait jamais vu encore, où l'artiste rompt avec les formes classiques qui furent l'idéal naturel de l'homme pour exprimer par les plus anciennes formes la sensibilité la plus nouvelle.

Alfred Pichon.

NOTES, QUESTIONS ET DISCUSSIONS

LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

La Bibliothèque d'art et d'archéologie renferme plus de cent mille volumes ; cent cinquante mille photographies sont disposées dans ses cartons ; vingt mille lettres autographes d'artistes sont classées dans ses dossiers ; son cabinet d'estampes contient quinze mille gravures, son cabinet de dessins, un millier de pièces. Si l'on joint à cela l'œuvre des maîtres ornemanistes les dossiers originaux archéologiques et artistiques, les copies d'archives, les fiches extraites de diverses publications et classées méthodiquement, les documents divers et les coupures de journaux, on aura dressé, dans une concise précision, le bilan des ressources que cette institution, jeune de quelques années, peut offrir aux historiens et aux critiques.

Pour seconder les efforts du vice-recteur de l'Université, désireux de fonder un Institut qui soit, pour l'histoire de l'art, ce que doit être pour l'océanographie l'œuvre du prince de Monaco, le fondateur de la bibliothèque d'art et d'archéologie, entrait, l'an passé, en relations avec M. Liard et mettait à sa disposition la bibliothèque tout entière. C'est donc au quartier latin que, dans un avenir plus ou moins éloigné, la bibliothèque d'art et d'archéologie viendra occuper des bâtiments élevés exprès pour elle. D'ici là, elle continue à s'étendre dans les multiples pièces d'une série de rez-de-chaussée de la rue Spontini, ouverte très libéralement à tous les travailleurs qui y sont admis sur simple recommandation.

Les livres sont groupés dans chaque salle, de sorte qu'un historien, travaillant sur un sujet précis, ait, autour de lui, le gros des ouvrages nécessaires à son travail. Un catalogue par ordre alphabétique d'entrée, des fiches classées par matières, sont à sa disposition. De la préhistoire jusqu'aux mouvements contemporains les plus fiévreux, on s'est efforcé, on s'efforce chaque jour de réunir tout ce qui peut offrir le moindre intérêt documentaire à l'histoire de l'art. Le hasard ne préside pas aux acquisitions. L'amabilité bénévole de nombreux savants vaut à la bibliothèque des conseils judicieux et, lorsque l'heure sera venue d'en écrire l'histoire, il sera juste d'y mettre en bonne place les noms de MM. Chavannes, Reinach, Pottier, Perdrizet, Foucher, Goloubew, Thureau-Dangin, Mazerolle, pour ne citer que les principaux.

L'enrichissement des séries photographiques suit une marche parallèle à l'accroissement des livres. Là encore, des apports précieux sont venus du dehors : M. Goloubew a confié à la bibliothèque les clichés qu'il a rapportés de son voyage aux Indes, la Société Asiatique y a déposé ceux qu'elle possédait, M. Pottier lui a remis les clichés de vases peints qui lui avaient servi pour ses savants ouvrages. Dès aujourd'hui, on peut affirmer, sans exagération, que nulle bibliothèque en France, et peut-être dans le monde, ne contient autant d'instruments de travail, ne possède autant de ressources sur le point précis et spécial qui fait son objet.

Un pareil organisme, soumis à la volonté supérieurement intelligente de son fondateur, ne pouvait se contenter d'un rôle passif. Il devait rayonner, s'étendre au dehors par des publications appropriées. C'est ainsi que dans un *Répertoire d'art et d'archéologie*, dont le service est fait à toute institution et à toute personne à qui cela peut être utile, sont donnés, chaque trimestre, le dépouillement des articles sur l'art, parus dans les revues et les journaux, ainsi que la nomenclature des œuvres principales passées en vente publique. Dans une série de volumes publiés « *pour favoriser les études d'art en France* » un dictionnaire d'ébénistes et d'artistes du bois, un dictionnaire des artistes franc-comtois, ont déjà été publiés. Le dernier commence un ensemble où figureront toutes les provinces françaises. L'étude de la collection du Dr Fouquet du Caire est prétexte à des travaux de premier ordre sur l'art grec d'Égypte où M. P. Perdrizet a, une fois de plus, fait apprécier, dans un livre qui sera suivi de plusieurs autres, toute l'étendue de ses connaissances, toute l'ingéniosité de ses hypothèses, toute la science vigoureuse de ses déductions. Une série d'études sur les petites fouilles de l'École d'Athènes, dont l'initiative remonte à M. Holleaux, est aussi en préparation. Faut-il rappeler encore les liens étroits qui unissent à la bibliothèque la Société de reproductions de dessins de maîtres, la Société pour l'étude de la gravure française, la Société de reproduction de manuscrits à miniatures, à la vie desquelles président MM. Jean Guiffrey, Fenaille et le comte de Laborde?

Ainsi se développe, s'étend et se ramifie sans bruit, sous l'active et ininterrompue direction de son fondateur, M. Jacques Doucet, la Bibliothèque d'art et d'archéologie qui prouve, dans ce domaine, la puissance créatrice de l'initiative individuelle.

R. J.

DEUX CONTRIBUTIONS IMPORTANTES A L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ET A CELLE DE LA SCULPTURE

Le tome II du savant ouvrage que consacre M. François Benoit à l'Histoire de l'Architecture[1] rendra peut-être encore plus de services que le premier

1. François Benoit. *L'Architecture ; L'Orient médiéval et moderne* (*Manuels d'Histoire de l'Art*), Paris, H. Laurens, 1912, IV-543 pp. in-8° ; ouvr. illustré de 145 gravures, de 37 cartes et 819 dessins schématiques par l'auteur.

(cf. la *Revue* de juin 1912, p. 408), parce qu'il sera une révélation pour beaucoup de travailleurs. On ne trouve pas aisément un résumé de l'art de la construction dans des contrées aussi lointaines et mal connues que l'Amérique précolombienne et andine, l'Océanie, le Soudan et la Rhodésia. Les développements fournis sur de tels pays rendent bien un peu factice le groupement, et discutable le sous-titre : l'*Orient*. Néanmoins notre critique ne s'applique guère qu'aux régions que je viens d'indiquer, réunies dans le très court livre sixième et dernier. Pour tout le reste, la progression logique indiquée par l'auteur n'est nullement illusoire, et son plan mérite l'approbation. Il part de l'architecture mésopotamo-perse aux époques parthe et sassanide, passe ensuite aux architectures chrétiennes qui, dans une certaine mesure, en relèvent (Syrie, Asie-Mineure, Arménie, Italie préislamique, Égypte copte, Afrique chrétienne), et s'appesantit avec raison sur l'architecture byzantine, qui combine toutes sortes d'éléments et y ajoute sa marque particulière. Viennent après cela les civilisations musulmanes, tributaires des arts énumérés ci-dessus ; puis les architectures éclectiques de l'Europe orientale (Russie, Serbie, Roumanie), qui subissent les mêmes influences et en outre celles de l'art musulman. Les formes mésopotamiennes et hellénistiques laissent aussi leurs traces dans les créations de l'Asie méridionale, centrale et orientale, mais celles-ci accusent malgré tout une profonde originalité. Il y a là un immense empire artistique (Inde, Chine, Tibet, Indo-Chine, Indonésie, Japon), divisé en provinces qu'unit une certaine analogie dans la physionomie d'ensemble, que séparent des nuances, peu perceptibles à quiconque n'a pas, comme M. Benoit, pris le soin de disséquer en quelque sorte les monuments, pour s'affranchir de la tyrannie de l'effet (qui seule s'impose aux yeux exercés) et scruter les menus détails de la technique. Les découvertes de l'auteur sur ce terrain lui inspirent parfois des admirations à d'autres égards indulgentes ; je serais plus sévère que lui pour la silhouette du temple de Boro-Boudour (fig. 280). C'est cette analyse serrée dont le scrupule s'affirme, et dont les résultats deviennent parlants, dans les adroits croquis du livre. Ils épargnent aux observateurs superficiels des jugements sommaires et injustement dédaigneux. Impossible, après avoir vu ces dessins, de traiter de sauvages ces peuples d'Amérique, qui rachetaient certaines ignorances par une habileté consommée.

Comme précédemment, une énorme bibliographie termine l'exposé ; elle a dû demander beaucoup de peines, mais aidera beaucoup ceux qui voudraient approfondir les questions et voir la figure d'un plus grand nombre de monuments. Je crois d'ailleurs que nulle part on ne trouvera les grandes lignes mieux établies et les principes généraux mieux posés ; les ouvrages relatifs aux arts les plus absolument « exotiques » sont dûs souvent à des amateurs, collectionneurs, touristes curieux, peu entraînés aux bonnes méthodes (que l'on compare, à ce point de vue, les pages suggestives de M. Benoit avec le petit livre, si bizarrement composé, de Maurice Maindron sur l'*Art indien*).

Ma connaissance personnelle des matières de ce livre, sauf peut-être pour

les premiers chapitres, est trop pauvre pour que je m'aventure aux critiques de détail. Voici seulement quelques observations.

Le graphique initial (p. II-III) me paraît aussi étrange que celui du tome premier et je répète mes réserves sur l'acception vieillie du mot ogive. Nefs latérales (p. 118) se dit encore assez couramment ; pourtant bas-côtés serait plus correct. De même, pour l'amour du grec, je substituerais à l'enseignement « homélistique » (p. 28) l'enseignement *homilétique*, à l'Agatharcides de la page 97 un Agatharchides très certain, et je rendrais à l'oikistos byzantin son vrai titre d'oikistès. *Heraclea* (Eregli) n'est point « sur la mer de Marmara » (voir d'ailleurs la carte, p. 125). P. 35, note 1 : On compte, dans la Syrie septentrionale, sur une étendue d'une quarantaine de lieues, une centaine de villes neuves datant des IVe-VIe siècles. Beaucoup de ces « villes » n'étaient que de petits bourgs (κῶμαι). P. 40 : « Les balcons portant une cage, prototype des moucharabiyés musulmans ». Oui, pour le grillage, s'il faut le *restituer* ; mais pour l'appentis lui-même, les *maeniana* romains sont bien antérieurs. P. 69 : Si, au sujet de *Binbirkilissé*, les observations épigraphiques de Ramsay sont justes, on ne saurait englober ainsi tout le groupe du *Kara-Dagh*. Il y a aussi sur *Mchatta* des controverses qu'on ne peut passer entièrement sous silence. P. 95 : L'extérieur de l'église arménienne en annonce la distribution intérieure. — Ce n'était pas l'impression de Choisy (*Histoire de l'architecture*, II, p. 59) ; bien au contraire ; et ce n'est pas non plus la mienne. — Dans les plans, l'affectation de chaque salle est parfois assez hypothétique (p. ex., p. 101, fig. 63) ; il convenait de l'avouer. Il y a peut-être, vu les proportions du volume, une énumération excessive de constructions, en ce qui concerne les pays musulmans et l'Inde. Je néglige les fautes typographiques et les erreurs de renvoi, du reste peu nombreuses. Pourtant, voici une coquille qui pourrait tromper les débutants : La carrière de l'architecture musulmane commence (p. 180) au début du deuxième tiers du XIIe siècle (lisez VIIe). P. 463 sq., on ne devrait pas avoir le choix entre P*a*nope, P*o*n*a*pe et P*o*nope. Dans la bibliographie, p. 478 : Combesis (Combefis) ; et Labarte, Paris 1661 (1861). Stanley Lane-Poo*l*[e] est toujours privé de son *e* ; p. 494 : Aymon*n*ier, etc...

Mais je veux répéter en terminant la très haute estime que mérite un ouvrage si sûr, si sobre, si précis. Il n'est point banal de se montrer aussi informé de l'œuvre humaine dans tous les recoins de notre planète.

Victor CHAPOT.

***

S'il est rare de voir des peintres tels que Fromentin ou Em. Michel qui soient à la fois des artistes et de remarquables historiens de l'art, il est peut-être plus exceptionnel encore de rencontrer des sculpteurs qui s'adonnent avec conscience et compétence à des besognes d'érudition. Tel est pourtant le cas de M. Stanislas Lami, statuaire de talent qui, depuis de longues années, dresse patiemment, assise par assise, un véritable monument à la gloire de l'École de sculpture française.

Le volume qui vient de paraître sur les sculpteurs du XIXe siècle [1] est le cinquième de la série inaugurée en 1898 par le *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française du Moyen Age au règne de Louis XIV*. Il est conçu sur le même plan que les précédents. Les artistes sont classés par ordre alphabétique et chaque notice se divise essentiellement en trois parties : une esquisse biographique succincte et précise, une liste détaillée des œuvres avec l'indication de leur emplacement et une bibliographie. L'historien et l'amateur y trouveront maints détails précieux, souvent inédits, toujours scrupuleusement contrôlés, sur tous les sculpteurs français, depuis les plus glorieux jusqu'aux plus obscurs. Les notices les plus importantes de ce premier volume, qui ne mentionne que les sculpteurs décédés, sont celles qui sont consacrées à Barrias, Bartholdi, Barye, Bosio, Carpeaux, Carriès, Chaplain et Chapu. La sécheresse des notes bibliographiques et des énumérations d'ouvrages se trouve très heureusement atténuée par l'insertion de documents originaux, de lettres inédites qui donnent à ce dictionnaire d'artistes un caractère vivant et concret. C'est un inventaire qui semblerait fait pour être seulement consulté à l'occasion et qui se lit d'un bout à l'autre avec autant de plaisir que de profit.

Louis Réau.

NOTES SUR L'ART DE LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE

Les bons livres ne vieillissent guère, c'est ce qui me permet de ne parler qu'aujourd'hui de la thèse de M. R. Schneider sur *Quatremère de Quincy et son intervention dans les Arts* [2]. Quatremère est bien oublié de notre génération ; pour oser lui consacrer un gros livre de 458 pages, il faut professer une aimable indifférence à l'égard de ceux de nos contemporains qui aiment à user de l'épithète de microcraphe et ne manquent pas de crier au scandale parce qu'on écrit un in-8° sur un inconnu.

Mais il est des inconnus qui ne sont que des oubliés, et tels de ces oubliés, pour intéressants qu'ils soient en eux-mêmes, comptent surtout comme « symboles représentatifs ». — C'est en Quatremère que le classicisme et l'école idéalo-antique s'incarnèrent de 1791 à 1839.

Il était né en 1755 à Paris, rue Saint-Denis, d'une vieille famille de marchands de draps, croyante et austère ; son père, échevin en 1772, avait reçu le cordon de Saint-Michel, en 1780, avec des lettres de noblesse. Malgré cette noblesse tardive, Quatremère fut et resta un bourgeois, un « grand bourgeois » si l'on veut, mais avec toutes les qualités et les défauts du bourgeois ; « il aima la fortune, la considération, les fonctions, la vie ordonnée, fut d'abord libéral et constitutionnel en politique, voltairien,

1. Stanislas Lami. *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*. Tome Ier. Paris, Champion, 1914, 471 pp., in-8.

2. R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les Arts (1788-1830)*, Paris, Hachette, 1910, XVI-442 pp., in-8°.

puis traditionnaliste en religion, toujours conservateur en art, c'est-à-dire classique ».

Au sortir du collège Louis-le-Grand, Quatremère entre dans l'atelier de Guillaume Coustou ; puis, en 1776, à vingt et un ans, il part pour l'Italie. Le séjour de quatre années qu'il y fait est décisif pour sa formation. Il visite Rome, Naples, Paestum et la Sicile ; à Naples, en 1779, il rencontre David et lui révèle le secret de l'art gréco-romain ; déjà se fait jour sa vocation d'éducateur ; après un bref voyage en France, il retourne en Italie, de 1783 à 1784 ; à son retour, il est classé parmi les prophètes de la réforme néo-antique.

Quand la Révolution éclate, il se montre franc partisan des idées nouvelles. « Architecte, il n'est ni avocat, ni procureur, ni académicien, et n'a, par conséquent, aucun intérêt à être aristocrate. » Il siège comme représentant de la Commune de Paris, de juillet 1789 à octobre 1790. Il joue un rôle fort important, s'occupant des questions d'alimentation, de police, mais surtout d'embellissement et de théâtre. En avril 1791, il est appelé au premier comité d'instruction publique, institué près le directoire du département et chargé de dresser un nouveau plan d'instruction. C'est lui qui dirige la transformation de l'église Sainte-Geneviève en Panthéon. Électeur de la section du Temple à l'assemblée électorale, il est élu, le 21 septembre 1791, député du département de Paris ; le 28 octobre, il entre au comité d'instruction publique de l'Assemblée législative. Mais les sentiments royalistes qu'il affecte le rendent suspect. Il est décrété d'accusation en septembre 1793, enfermé aux Madelonnettes, libéré après Thermidor, condamné après le 13 vendémiaire ; proscrit, fugitif, puis acquitté, le département de la Seine l'élit député aux Cinq-Cents le 22 Germinal an V. Après de nouvelles aventures il entre au conseil général du département de la Seine, faisant fonctions de conseil municipal de Paris ; il y siègera du 19 ventôse an VIII à 1814, puis de 1816 à 1830. La Restauration lui donne enfin les titres et les fonctions qui lui assurent « une sorte de surintendance du goût, du goût officiel bien entendu ». Après 1830, c'est la chute, la mort lente, une agonie de dix-neuf années, au cours desquelles il se momifie peu à peu, s'affaiblit mentalement pour disparaître enfin le 28 décembre 1849.

M. Schneider a habilement groupé sous trois chefs l'étude de l'action de Quatremère ; il a successivement étudié les œuvres, les institutions, les hommes sur lesquels son influence s'exerça, et ce plan met admirablement en lumière l'action profonde, l'autorité décisive de l'homme. Nous voyons quel souci passionné il eut de la beauté de Paris, comment il s'appliqua à faire fleurir dans la ville le beau classique, l'unité de style, la symétrie, les dégagements, les « beaux percés » ; comment après avoir mené vigoureuse campagne contre l'académie royale de peinture et de sculpture, contre le déplacement des œuvres d'art de l'Italie, il devint l'organisateur officiel de la résistance contre le romantisme à l'Académie, aux salons, dans les jurys, et l'administrateur du grand « razzieur » de merveilles que fut Bonaparte ; nous voyons le soin qu'il mit dans ses fonctions

diverses à garder le contact avec les architectes, les sculpteurs, les peintres, les graveurs, et, malgré sa froideur, il parvint souvent à s'en faire aimer. « Vous êtes pour nous, lui écrivait un académicien en 1839, lorsqu'il abandonna ses fonctions de secrétaire perpétuel, vous êtes pour nous un sujet d'orgueil..., une des plus belles gloires du siècle, le protecteur et l'ami des élèves de nos écoles par l'ascendant qu'un caractère noble et indépendant a toujours sur les chefs d'une administration éclairée... » Souscrire entièrement à un tel jugement nous est aujourd'hui bien difficile et M. Schneider montre excellemment toute l'exagération qu'il recèle ; mais si nous n'admettons guère que Quatremère de Quincy fut l'une des gloires de son siècle, nous ne pouvons pas ne pas reconnaître la rigueur glacée, la vigueur austère de son noble idéal.

L'un des grands soucis de Quatremère avait été l'organisation des fêtes nationales, à Paris. Des fêtes furent célébrées également en province, pendant la Révolution ; et M. Ed. Chardon a publié sur celles qui eurent lieu à Rouen, de 1790 à 1799, un livre entièrement neuf [1]. M. Chardon s'est spécialisé dans l'histoire de la Révolution à Rouen ; il fit paraître, voici quelques années, un recueil de documents relatifs au club des Jacobins de la ville dont les critiques parlèrent complaisamment. Les pièces qu'il imprime aujourd'hui n'attireront pas moins l'attention. Elles révèlent l'existence de réjouissances publiques spontanées, dont quelques-unes sont charmantes ; les fêtes à l'occasion du défrichement des bruyères Saint-Julien, du défrichement de la côte des Sapins, la fête nautique pour l'arboration du nouveau pavillon national, durent être délicieuses, si l'on en juge par la lettre morte. Si toutes nos grandes villes françaises possédaient d'érudits chercheurs aussi consciencieux et aussi avisés que M. Chardon, bien des points importants de l'histoire révolutionnaire seraient mieux connus.

David fut l'un des artistes sur lesquels Quatremère de Quincy eut une influence marquée, M. Locquin le rappelle dans la thèse qu'il a soutenue récemment sur la peinture d'histoire en France, de 1747 à 1785 [2]. Cet ouvrage est un modèle d'investigation consciencieuse. M. Jean Locquin s'est méthodiquement acquitté de la tâche qu'il s'était donnée, d'étudier et de nous faire connaître une province de l'art du XVIIIe siècle négligée jusqu'ici.

Qu'entendait-on par peinture d'histoire ?

Les artistes du XVIIIe siècle classaient sous la rubrique « peinture d'histoire » toute œuvre dont le sujet emprunté à un texte historique ou littéraire mettait en scène un ou plusieurs personnages réels ou imaginaires. Ainsi le domaine de la peinture d'histoire ne se limitait pas aux sujets historiques proprement dits, mais comprenait l'Allégorie, la Mythologie, la Poésie. L'artiste qui traitait les Métamorphoses d'Ovide ou le Paradis perdu de Milton, était un peintre d'histoire au même titre que celui

1. Ed. Chardon, *Révolution-Directoire. Dix ans de fêtes nationales et de cérémonies publiques, à Rouen, 1790-1799.* Rouen, Léon Gy, 1911, 340 pp., in 8°.

2. Jean Locquin, *La peinture d'histoire, en France, de 1747 à 1785.* Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Paris, Laurens, 1912, XII-344 pp., in-8°.

qui peignait la mort de Socrate ou le dévouement d'Eustache de Saint-Pierre. En résumé, tout ce qui n'était ni portrait, ni paysage, ni tableau de genre, ni nature morte, ressortissait à la peinture d'histoire[1].

Or, les théoriciens considéraient cette peinture d'histoire comme le premier de tous les genres. « Aux termes des statuts, nul ne pouvait être professeur à l'Académie royale s'il n'avait été reçu en qualité de peintre d'histoire. » Le morceau de réception de David fut cette *Andromaque devant le cadavre d'Hector*, exposée récemment au Petit Palais. Aujourd'hui la peinture d'histoire nous laisse insensibles et nous comprenons mal l'enthousiasme soulevé par l'*Andromaque*. Nous sommes un peu injustes, écrit M. Locquin, et il tente de nous le prouver. Il n'a pas voulu faire œuvre brillante, mais œuvre solide ; son livre est une thèse de doctorat bien construite, calme et sans heurt ; on devine, à travers les pages, un homme paisible qui a mené régulièrement et consciencieusement à bien la besogne entreprise. Une œuvre comme celle-ci a droit à la reconnaissance sympathique des travailleurs et rendra plus de services que telles rapides études à facettes, plus clinquantes que solides.

L'auteur étudie d'abord l'action administrative, c'est-à-dire l'influence des directeurs généraux des bâtiments du Roi, Lenormant de Tournehem, Marigny et d'Angiviller, l'influence de leurs auxiliaires les « Premiers Peintres ». Ce sont eux qui distribuent les commandes, qui choisissent les sujets, qui dispensent les faveurs de toutes sortes aux artistes, et qui, dans une certaine mesure, orientent le goût du public. Dans une seconde partie, nous voyons comment se forme un peintre d'histoire dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, à l'Académie royale de Paris et dans les Académies de province. Dans une troisième partie, l'auteur souligne l'orientation générale de la peinture d'histoire de 1747 à 1785 ; c'est d'abord la recherche de la noblesse et le retour à l'antique, puis le mouvement sentimental et moralisant, enfin la poursuite de la couleur locale et, comme on disait alors, du « costume ». Natoire, Carle Van Loo, Vien, Lagrenée L'ainé, Deshays, Menageot, David, sont les grands noms de la peinture d'histoire du XVIIIe siècle. Nous avons le droit de ne pas aimer leurs nobles machines, mais, après le livre de M. Locquin, nous n'aurons plus le droit de ne pas les comprendre.

Depuis plusieurs années, M. Vauthier publie dans des revues différentes de solides études sur l'art de la fin du XVIIIe siècle ou des débuts du XIXe siècle. J'ai dit de « solides » études, car on les sent étayées solidement sur les documents. M. Vauthier est évidemment un historien à qui les dossiers des Archives sont familiers. Les pages qu'il a consacrées

1. Le livre prend quelquefois l'allure d'un catalogue. (Cf. par exemple, les pages 251 à 253.) D'autre part, j'aurais souhaité que M. Locquin insistât davantage sur le caractère curieusement « moderne » de certaines œuvres de Vincent (par exemple, son Président Molé arrêté par les factieux, pendant les troubles de la Fronde) et sur le charme exquis de certaines figures de second plan de Lagrenée ou de Pallet. Je ne crois pas qu'il ait essayé de préciser les points communs qui peuvent exister entre un Devéria et un Menageot.

à *Denon et le gouvernement des Arts*, en 1911, dans les Annales Révolutionnaires, méritent d'être signalées ici. Elles mettent en lumière une figure curieuse et peu connue. Chaptal a été dur pour Denon : « Il a voulu singer l'empereur dans tous ses travers, écrit-il dans ses souvenirs. Plein de lui-même, de simple amateur, il s'est élevé au rang des peintres et des architectes. Il a voulu commander et diriger des hommes qui n'étaient pas faits pour se plier à ses caprices et il ne s'est entouré que d'une médiocrité servile d'après laquelle on jugera très mal de l'état de nos arts sous Napoléon. » A parcourir l'article agréablement écrit de M. Vauthier, on verra tout ce qu'il y a d'exagération dans ces lignes. Denon fit l'éducation artistique de l'empereur et il sut lui attacher peu à peu les artistes. Ce n'était pas toujours aisé.

André Fribourg.

La librairie Laurens continue à bien mériter de tous ceux qui s'intéressent à l'art en poursuivant ses diverses séries de publications. — Dans les *Musées et Collections de France*, le *Musée de Lyon* (*Les peintures*. Paris, 1912, grand in-8°), par Paul Pissard, constitue, avec ses 354 reproductions, un précieux album. Les *Petites monographies des grands édifices de France* se sont enrichies de plusieurs volumes : *Cathédrales* de *Clermont-Ferrand*, par H. du Ranquet, de *Limoges*, par R. Fage, de *Rouen*, par A. Loisel (1913 ; in-16) ; signalons un *Senlis*, par Marcel Aubert, qui encadre l'étude de la cathédrale dans celle de la petite ville « taciturne et charmante ». A la *Touraine* des *Anthologies illustrées des provinces de France* a fait suite une *Auvergne*, par Louis Bréhier (1912, 247 pp. grand in-8°, 123 grav. et une carte) : si la place de l'art y est petite dans le texte, elle est large dans l'illustration. La collection des *Villes d'Art célèbres* s'est considérablement accrue : outre les volumes dont il est rendu compte dans la Bibliographie de ce numéro même, il convient de recommander le *Saint-Pétersbourg* de Louis Réau (1913 ; 196 pp. grand in-8°, 150 grav.). L'ancien directeur de l'Institut français de Pétersbourg y fait comprendre la beauté de la capitale russe, moins pittoresque, plus grandiose que Moscou, et qui doit au style Empire des principaux édifices une majestueuse unité d'architecture ; il énumère les richesses d'art qu'elle renferme, et il insiste sur la profonde influence que l'art français, principalement au XVIIIe siècle, a exercée sur la Russie. Dans la collection des *Grands Artistes*, qui compte actuellement 70 volumes, les derniers parus sont un *Corot* de Ét. Moreau-Nélaton, un *Hubert Robert* de Tristan Leclère, un *Callot* de E. Brouwaert, un *Léonard Limosin et les émailleurs français* de Pierre Lavedan. Signalons particulièrement le volume consacré, en même temps qu'à Hubert Robert, aux paysagistes français du XVIIIe siècle (1913, 127 pp. in-8°) : les chapitres I (le paysage au commencement du XVIIIe siècle), II (J.-B. Oudry), III (Joseph Vernet), VI (L.-G. Moreau) font, avec les deux chapitres relatifs à Hubert Robert lui-même, un ensemble utile pour l'histoire du paysage et du sentiment de la nature en France.

***

M. Louis Hourticq — auteur, dans la collection *Ars Una*, d'une *France* excellente et, dans les *Manuels* de la librairie Laurens, d'une remarquable histoire de la *Peinture des origines au XVIe siècle* — a publié récemment un petit volume, *Les Tableaux du Louvre*, Histoire guide de la peinture (Paris, Hachette, 160 pp. in-16 ; 155 reproductions et 2 plans ; 2 fr.), avec lequel on peut, à merveille, se diriger, non seulement à travers le Louvre, mais à travers les siècles et les écoles.

Il est difficile de faire tenir plus de choses en moins de pages. Ceux qui, après avoir lu, dans ce numéro même, l'article de M. Hourticq, si riche et si pénétrant, consulteront son précieux petit guide, admireront l'heureuse souplesse d'un esprit qui sait diffuser des idées dans une œuvre de vulgarisation pratique et qui dans la théorie fait preuve d'un lumineux bon sens.

***

MM. Paul Vitry et Gaston Brière poursuivent leur belle publication, *Documents de Sculpture française*, qu'éditent les Ateliers photomécaniques Longuet. Après le *moyen âge* (140 pl., 940 documents, 2e édition ; 100 fr.), voici la *Renaissance*, en deux parties (I, 92 pl., 570 documents de statuaire et de décoration ; II, 100 pl., 545 doc. ; 130 fr.). Outre les 192 planches in-folio, la publication comprend un Avant-propos, une Table des planches de chaque partie, trois Index (noms de lieux, d'artistes, de personnages).

Les noms des auteurs suffisent à garantir l'heureux choix des monuments reproduits. Les reproductions, dont la plupart ont été faites directement sur les œuvres et beaucoup spécialement pour cette publication, sont excellentes. Elles ont été groupées « d'après l'analogie de leur sujet, de leur provenance ou de leur destination, en suivant, autant que possible, dans la succession de ces groupements, un ordre chronologique, de façon à faire comprendre clairement l'évolution de l'art de la sculpture en France pendant cette période si intéressante et si variée de son histoire ». La première partie « comprend les manifestations de l'art franco-italien et de l'art français à demi conquis par les influences ultramontaines, ainsi que celles qui témoignent encore, en maints endroits, de la persistance des traditions gothiques, jusqu'au moment où triomphent définitivement les formules et les types de l'art classique, aux environs de 1540. La seconde comprend les adaptations françaises de ces formules classiques, en même temps que les preuves de l'activité des artistes italiens, installés en France par François Ier, particulièrement de ceux qui travaillèrent dans les ateliers de Fontainebleau. »

Pour les historiens, pour les professeurs d'histoire de l'art, pour les architectes et décorateurs, il y a là une mine de renseignements, d'illustrations ou une source d'inspirations incomparable.

***

Chanoine Porée. *Les Arts français : L'Art Normand*. Paris, Fontemoing, s. d., 64 pp. in-8, 8 pl. h. t. — Une nouvelle collection. La Préface

des directeurs, MM. Steck et Lumet, expose en un français terriblement incorrect et barbare des idées qui n'ont rien de scientifique et qui manquent de netteté. Et puis, ces Messieurs sont-ils vraiment persuadés que (nous respectons leur style) : « pour la France, il n'a pas été publié jusqu'à ce jour de précis de son évolution d'art depuis ses origines, alors qu'elle abonde en merveilles » ? Enfin, le régionalisme est à la mode : rien n'empêche les éditeurs d'en tirer parti...

Le premier volume de la collection est dû au chanoine Porée — qui assurément connaît la Normandie et l'archéologie normande ; mais pourquoi ce titre un peu paradoxal : *L'Art Normand* ? Le vrai titre aurait été l'*Art en Normandie*, car il y a des périodes entières pendant lesquelles il nous est impossible de rien trouver, dans les monuments subsistants, qui soit spécifiquement normand (ex., la période gallo-romaine, la période classique des XVIIe, XVIIIe siècles, etc.). Les développements sont mal proportionnés. Il y a une école normande d'architecture romane. Elle est bien caractérisée, elle est très distincte, elle demandait une étude poussée : M. P. lui consacre à peine une page. Grâce à une citation d'Enlart, l'École gothique normande est mieux étudiée ; mais la critique reste beaucoup trop littéraire. La documentation devient plus précise et plus intéressante à partir de la Renaissance. Il ne faut pas du reste demander au livre des vues d'ensemble ou des idées générales. C'est une suite de petits articles de dictionnaire sur l'architecture, la sculpture, la tapisserie, l'ivoirerie, l'orfèvrerie, etc., en Normandie. Sur les arts mineurs précisément, la documentation est plus intéressante parce que généralement plus dispersée. Mais j'avoue ne pas bien voir qui lira ce petit livre — j'entends avec profit —. On y trouvera des dates et des noms : c'est déjà quelque chose, il est vrai. — Lucien FEBVRE.

***

G. DURAND, *L'art de la Picardie*. Paris, Fontemoing, 1914, 71 pp. in-4° et 8 planches. — M. G. Durand, dont tous les archéologues connaissent la savante monographie de la cathédrale d'Amiens, vient de publier dans une collection nouvelle un excellent petit volume sur l'art de la Picardie. Il indique d'abord à quelles époques et pour quelles causes apparut cet art. Puis il étudie l'architecture gothique, dit ses caractères propres en Picardie, « sa sobriété élégante et ferme », nomme les quelques architectes connus, consacre un développement aux nombreuses églises flamboyantes de la région et après de bonnes pages sur les maîtres maçons arrive à l'époque classique, aux œuvres de Sellier, Rousseau, Cheussey. Les chapitres sur la sculpture, où nous rencontrons les imagiers du XIIIe siècle, les italianisants du XVIe, puis Blasset, Cressent, Dupuis, Pfaff, Carpentier et les Duthoit, sur la peinture, où M. Durand parle des tableaux du Puy Notre-Dame, sur la miniature, le vitrail, les arts mineurs, tous ces chapitres ne sont pas moins sûrement documentés. Suivi d'une abondante bibliographie, ce livre rendra service à la fois aux simples touristes et aux amateurs qui souhaiteraient étudier plus en détail quelque question. — L. H.

***

Ch. de Danilowicz, *L'art rustique français : Art provençal,* Édité par *les Arts graphiques modernes,* Nancy), 1913, in-4. — Livre étrange en vérité ! Je n'aurais jamais cru qu'un ouvrage dédié au « grand poète » Frédéric Mistral, et consacré à l'art de la plus lumineuse province de France, dût commencer par des considérations sur le totem, et continuer par des développements sur la préhistoire, sur le chelléen, le solutréen et la race de Cromagnon. Passe encore de nous raconter à nouveau la fondation de Marseille par des « Phocéens, Grecs de Phocée. » Mais pourquoi nous apprendre que le cheval camarguais descend de « l'orohippus de l'éocène », « lequel passa par plusieurs stades d'évolution pour arriver à l'hipparion » ?

En s'occupant avec tant de soin de choses aussi étrangères au sujet, M. de Danilowicz a réussi à nous donner de l'art provençal l'idée la plus incomplète et la moins claire. Une étude de l'évolution du costume de l'Arlésienne nous aurait par exemple bien plus intéressés que le dénombrement des tribus Ligures... Et au lieu d'un pareil désordre de faits, où l'on en pêche de ci, de là, quelqu'un d'intéressant, nous aurions préféré un essai de systématisation, et quelques soupçons d'idées générales.

C'est en définitive une publication indigeste et mal conçue, ce qui ne l'empêche pas d'ailleurs d'être abondamment et convenablement illustrée. — J. Alazard.

***

La collection *l'Art de notre temps,* que publie la Librairie Centrale des Beaux-Arts, constitue un nouveau type de publications artistiques où la présentation chronologique des œuvres s'accompagne d'une sorte de commentaire perpétuel. A l'aide de citations bien choisies des maîtres de la critique, ce commentaire nous met sous les yeux l'impression produite par les œuvres dans le moment de leur apparition. En sorte que nous pouvons suivre parallèlement l'évolution du peintre et les progrès du public et de la critique dans la compréhension et dans l'admiration de l'œuvre.

De la suite de notices, d'ailleurs sobres, du *Puvis de Chavannes* paru dans cette collection[1], se dégage avec une rare netteté la personnalité

1. 48 planches hors-texte accompagnées de notices rédigées par J. Laran et précédées d'une étude biographique et critique, par André Michel, 114 pp. in-4°, 3 fr. 50. — La première série de cette collection, que dirige M. Jean Laran, est entièrement parue. Outre le *Puvis de Chavannes*, elle renferme : *Chassériau* (Henry Marcel), *Courbet* (Léonce Bénédite), *Manet* (Louis Hourticq), *Daumier* (Léon Rosenthal), *Carpeaux* (Paul Vitry), *Degas* (P. A. Lemoisne), *Daubigny* (Jean Laran), *Gustave Moreau* (Léon Deshairs), *Mallet* (Paul Leprieur). Une seconde série est en préparation. Parmi les nombreuses collections de monographies consacrées aux grands artistes, il n'en est pas de plus précieuse que celle-ci, où les *quarante-huit* reproductions de chaque volume sont à la fois excellentes, heureusement choisies et encadrées dans un texte discret mais précis.

de l'homme et le caractère de cet art fait de puissance, de sérénité et de noblesse simple.

La carrière de Puvis nous offre l'exemple le plus typique peut-être d'un artiste que les conseils ou les résistances de la critique n'ont pas plus fait dévier de la route qu'il s'est tracée qu'il ne se laissera prendre par la suite « aux louanges embrumées » des esthètes mystiques et autres songe-creux. Son idéalisme est qualifié d'abstraction. On lui reproche un dessin maigre et mou, une couleur grise et plate qui accusent, au dire de certains, un défaut d'instruction première. Tels même, qui rendent justice à la noblesse de sa composition, à sa puissance d'allégorie, méconnaissent les qualités d'exécution. Ni découragé, ni influencé, se donnant à lui-même des commandes quand elles ne viennent pas le trouver, l'artiste persévère et progresse dans la voie choisie, tandis qu'autour de lui l'éducation du goût se fait par l'œuvre géniale, et que l'on découvre la naïveté exquise et le style dans ce qui était taxé d'inexpérience et de gaucherie.

L'art décoratif réclamait précisément cet idéalisme qui est le caractère de la peinture de Puvis de Chavannes. Non moins que les nécessités de l'esthétique monumentale, son inspiration poétique, sa vision des ensembles l'éloignent de cette conception d'un art qui n'est que trompe-l'œil inutile et mesquin. Mais il ne donne pas d'autre part dans le travers littéraire de la recherche du symbole. Le sens qu'il a de l'art décoratif lui a fait concevoir la subordination nécessaire des teintes à l'effet architectural ; de là ces teintes un peu embrumées, « tendres de ton » comme un matin de Corot. « Le modelé et la silhouette sont réduits à leur plus simple expression par une vision qui sait comment l'air et la lumière estompent les détails accessoires des corps qu'elle baigne. » Dans ce Panthéon, d'une décoration, soit dit en passant, si pleine de disparates, quel contraste avec d'autres peintures — non sans valeur assurément, mais infiniment moins appropriées à leur destination et dont les ombres trouent la muraille !

L'idéalisme de Puvis de Chavannes est fait de poétique inspiration et d'une sobriété synthétique dans l'imitation. Il n'emprunte à la réalité que « les éléments indispensables pour donner corps à son rêve ». Cet art, qui domine ce qu'il imite et « fait beaucoup avec peu », serait déjà idéaliste par ses modiques emprunts à la nature extérieure, si bien mis à profit : un pays vu par la portière d'un wagon, une branche de pin qui fera une forêt, une tige de laurier. En fait de paysage, un quart d'heure de promenade dans un sentier suffit à meubler la vision du peintre. Voilà pour l'imitation du réel. Et pour ce qui est de l'imitation des modèles, à part les réminiscences d'une antiquité d'ailleurs poétiquement transposée et toute pénétrée de rêve, on ne voit nulle part qu'elle se laisse déceler. Une exception cependant ! Dans cette œuvre de début, pleine de verve, qui fut le premier succès du maître, *le Retour de chasse*, d'une allure si différente des panneaux qui suivront, je retrouve, si mes souvenirs sont bien précis, le mouvement et la disposition des figures d'un tableau du Titien, de la National Gallery, *Bacchus et Ariane*.

On a eu l'impression, dans la première partie de ces notices, d'un art qui se construit méthodiquement et sait ce qu'il veut. D'une œuvre à une autre, les personnages plus nombreux se groupent en des attitudes qui se correspondent mieux. Le peintre en viendra à introduire même parmi ses figures le costume moderne, hardiment idéalisé. Les éléments de la composition s'équilibrent harmonieusement, les détails du paysage se stylisent. Les tons de tentures fanées se mettent à l'unisson des teintes mates de la pierre. Plus tard, à l'apogée de cette longue carrière qui n'aura pas connu de déclin, sûr d'ailleurs de sa maîtrise en l'art d'unir l'image peinte à la muraille, Puvis de Chavannes se livre davantage à son amour de la couleur; il ose des symphonies de tons plus éclatantes. La grande fresque de la Sorbonne « associe à l'harmonie des nuances des couleurs plus pénétrantes » qui vivent vraiment sur la toile, de cette vie changeante des choses naturelles, sous la lumière différente des heures du jour.

Dans l'une des dernières œuvres, les peintures de la Bibliothèque de Boston, le voile de brume grisâtre, dans lequel l'œil de l'artiste s'est longtemps complu, se déchire pour que l'éclat triomphal de la couleur s'associe à la vive polychromie des marbres qui l'encadrent. Et, somme toute, ceci encore est obéissance au sentiment des nécessités de l'art ornemental.

Quelques propos familiers, rappelés dans cet ouvrage, nous montrent en Puvis de Chavannes le ferme bon sens de l'homme, éloigné de toute affectation littéraire ou de métier. Sa causerie pleine d'abandon se meut en boutades même parfois irrespectueuses, et qui sont une détente à une méditation du beau incessamment créatrice. Il ne théorise pas sur son art, et son art ne lui impose pas une attitude. Nulle philosophie oiseuse ne s'interpose entre cette vision, toujours en perfectionnement, des choses du monde naturel et moral et les réalisations du pinceau. Une impression de plénitude se dégage de cette vie au terme de laquelle le bon travailleur put se rendre le témoignage de n'avoir rien laissé d'inachevé dans ce qu'il a entrepris. — Jean Pérès.

BIBLIOGRAPHIE

BULLETIN CRITIQUE

HISTOIRE DE L'ART

GRÈCE

Gustave Fougères, *Athènes (Les Villes d'Art célèbres)*. Paris, H. Laurens, 1912, 204 pp. in-8° ; ouvr. illustré de 168 gravures. — Il appartenait au savant auteur du *Guide Joanne* pour la Grèce de donner à la collection des Villes d'art un volume sur la capitale de l'hellénisme. L'un ne dispense pas de l'autre, conçu dans un esprit tout différent, mais au contraire il le complète. Le Guide oriente sur place le voyageur ; l'ouvrage sur Athènes mérite d'être lu, à tête reposée, avant la visite des lieux mêmes, pour acquérir l'état d'esprit propice au pèlerin, ou au retour pour revivre les souvenirs. A ceux qu'irritent les descriptions, de sites ou de monuments, dans la note facile de l'extase banale et convenue, on ne peût que recommander la lecture de ce livre, qui est d'un érudit, d'un artiste et d'un écrivain. L'érudit n'accable pas sous les détails inutiles, mais il met au point chaque question ; et il indique quelques découvertes de dernière heure, faites depuis le Guide Joanne, pourtant si récent. L'artiste, avec tact et finesse, précise les raisons d'admirer ; à cet égard, le chapitre relatif au Parthénon constitue un modèle du genre. Enfin l'écrivain nous charme par une forme très personnelle, où çà et là quelque expression toute moderne, jetée à bon escient, fortifie l'impression, bien nette et non trompeuse, que l'empreinte du passé est encore très forte sur la Grèce d'aujourd'hui. Je sais peu de pages plus amusantes et mieux venues que celles (164 sq.) où M. Fougères, supposant une visite d'Aristophane dans l'Athènes de 1912, montre l'auteur des *Guêpes* et des *Oiseaux* dans le même entourage qui exerça sa verve railleuse, et nullement dépaysé. De tels rapprochements enchanteront les Grecs, toujours soucieux de ne point passer pour d'indignes héritiers, et leur feront, j'espère, admettre de bonne

grâce quelques justes critiques, présentées toujours avec une bonhomie bienveillante. — Victor Chapot.

W. Deonna, *L'Expression des sentiments dans l'art grec, Les Facteurs expressifs*. Paris, H. Laurens, 1914, 1 vol. in-8° carré de 379 pages, avec 56 fig. — Les trois gros volumes examinés plus haut n'ont point épuisé les forces de M. Deonna, ni même donné relâche au bouillonnement de sa pensée. Voici un nouveau travail qui nous plaît davantage encore : la solidité du fond s'y allie à un agrément de la forme, à un tour aisé d'exposition, qui permettent d'en recommander la lecture aux gens du monde cultivés. Peut-être, du reste, un public d'amateurs en a-t-il déjà eu la primeur : on remarque en effet certaines redondances qui semblent trahir l'enseignement oral, où elles seraient sans inconvénient. C'est le seul reproche qu'on puisse faire à cette publication. Moins doctrinale, moins synthétique que les précédentes, elle met en pleine valeur ce don d'analyse qui est la marque propre du jeune savant genevois. Il excelle à découvrir les causes d'erreur, tenant aux modes de reproduction ou de présentation des monuments, à montrer les effets singuliers de convictions *a priori*. On n'avait point encore si adroitement prouvé que les Grecs n'étaient nullement indifférents à l'expression dans la figure humaine, ni incapables de la rendre, mais que certains préjugés les retenaient dans cette voie. L'art officiel, sacerdotal, d'où sortirent les œuvres maîtresses, mettait son idéal, du moins à l'époque classique, dans la modération apparente, l'image d'une âme apaisée, en parfait équilibre ; il en vint même à traduire de préférence une sorte d'impassibilité ; et les convenances sociales s'inspirèrent quelque temps de ce principe. Non seulement les dieux, mais les rois, les grands personnages affectent une calme dignité ; les mouvements prompts de l'esprit, les sensations vives, le pathétique parfois, semblaient plus naturels quand ils s'exprimaient chez les types inférieurs : les suivants des dieux, comme les Ménades et les Silènes, les gens du peuple, les étrangers, les esclaves, les animaux. Lorsqu'à l'époque hellénistique les vieilles croyances eurent cédé à un courant nouveau, plus libre, et qu'aux suites de la poussée démocratique s'ajoutèrent les conséquences des grands bouleversements nationaux, l'art se fit lui-même plus indépendant, porta ses recherches dans toutes les directions, visa au familier ou au contraire à la passion violente ; la gravité sereine se tourne en exception. Notons au surplus qu'on a souvent souligné de force commentaires des expressions qui sont nées de hasard, ou par impuissance, sous le ciseau de l'artiste. Encore peu maître de son outil, il s'efforce seulement de reproduire au mieux un être humain quelconque. M. Deonna, tout récemment, exposait ailleurs (*Revue archéologique*, 1913, II, p. 198-219) l'*Influence de la technique sur l'œuvre d'art* ; elle se marque aussi bien en ce qui concerne la « physionomie » d'une statue. Il y eut un stade inexpressif : corps et visage restaient inertes ; puis on tâcha de faire voir, par l'attitude générale, les mouvements des membres, ceux de l'âme que les traits du visage ne devaient point accuser. Enfin celui-ci à son tour devient un interprète des sentiments et prend le premier

rôle quand l'émotion, de physique qu'elle apparaissait surtout, prend un accent spirituel et moral. Telle fut dans l'ensemble, si l'on néglige quelques actions ou réations secondaires, l'évolution des facteurs expressifs chez les Grecs. On saisit sans peine l'intérêt d'une telle méthode en archéologie ; elle prépare à sentir et à comprendre des œuvres d'art de toute époque et de toute origine. — Victor Chapot.

Salomon Reinach, *Répertoire de Reliefs Grecs et Romains*, tomes II-III. Paris, Ern. Leroux, 1912, IX-546 et VII-566 pp. grand in-8°. — Nous avons signalé déjà (*Revue*, 1910, II, p. 237-8) le tome Ier de ce très précieux Répertoire. Les deux derniers, qui paraissent coup sur coup, méritent les mêmes éloges reconnaissants. Ils constituent une deuxième partie, faisant succéder aux « ensembles » les reliefs qui ne rentrent dans aucun groupe important. Pour ceux-ci, l'auteur a adopté « l'ordre géographique, non plus des provenances, mais des lieux de conservation, et classé ces lieux, suivant l'ordre alphabétique, dans les différents pays, les différentes régions, classés à leur tour suivant le même ordre ». Dans chaque section, les reliefs sont classés d'après le sujet qu'ils représentent : historique, religieux, militaire, funéraire, etc... Ce mode de groupement ne va pas sans quelques inconvénients parfois ; mais nous accorderons volontiers que tout autre en aurait soulevé encore davantage. Un index, aussi détaillé qu'il était raisonnablement possible de le concevoir, facilitera l'usage des trois volumes, auxquels l'auteur infatigable réserve déjà un supplément. Il ne s'est point proposé de nous fournir tout ce qu'on peut comprendre sous ce terme si compréhensif de relief. Les monnaies sont exclues, ainsi que les vases ornés de basse époque, dits *samiens*. Même pour les ouvrages en pierre il a fallu faire un choix ; ainsi il n'y avait aucun avantage à reproduire tous les monuments — en majeure part si grossiers — de la Gaule romaine, qu'a utilement réunis le commandant Espérandieu. M. S. Reinach s'est du moins attaché à n'omettre aucune pièce significative pour sa valeur d'art ou sa représentation. Il a encore, et je l'en loue, inséré des monuments suspects, mais très connus, ou modernes quoique longtemps tenus pour antiques ; c'est le même heureux parti qui avait fait mettre les inscriptions fausses en tête du *Corpus* latin. Nous permettra-t-il d'exprimer un regret ? C'est que la date approximative — lorsqu'elle est connue ou évidente — ne soit pas indiquée ; car un croquis rapide, et forcément schématique dans certains cas, peut faire naître à cet égard des illusions singulières. Le plus souvent, force eût bien été d'omettre cette indication ; on n'avait donc pas à craindre d'allonger démesurément le texte. Les dessins simplifiés de M. Weber ont droit en effet aux compliments que leur adresse M. Reinach ; à sa place j'aurais simplifié plus encore, en supprimant absolument les inscriptions ; il se serait épargné une peine superflue et le grief trop fondé d'estropier les textes, à les rendre méconnaissables. Inutile de citer des exemples ; ils foisonnent. Cela donne à supposer — et on le constate de ci de là — que certaines « simplifications » du dessin sont elles-mêmes très arbitraires. C'était inévitable ; la perfection ne pouvait s'obtenir à peu de frais, et le

prix de tout l'ouvrage (30 francs) est des plus abordables. M. Reinach a su se procurer, dans la révision dernière avant le bon à tirer, tant de concours de marque, stimulés par son bel exemple, que les erreurs sont sûrement d'une rareté exceptionnelle pour un tel travail[1]. — Victor Chapot.

Gabriel Leroux, *Lagynos, Recherches sur la céramique et l'art ornemental hellénistique*. Paris, Ern. Leroux, 1913, 1 vol. petit in-8° de 137 pp., avec nombreuses fig. dans le texte. — Thèse complémentaire pour le doctorat ès-lettres, et étude fort bien conduite d'un type de vases, des deux derniers siècles avant notre ère, qui n'avait point encore été considéré isolément. Il s'agit d'une variété d'œnochoé, munie d'un goulot très long et cylindrique, d'une panse large, généralement basse, affectant un profil brisé, angulaire, qui fait songer à des modèles métalliques constitués de pièces rapportées et rivées. Le plus souvent un enduit blanc la recouvre, sur lequel l'ornemaniste, par larges touches qui sont d'un peintre bien plus que d'un dessinateur, pose un décor très simple où prédominent les motifs végétaux stylisés, avec vases et instruments de musique, accessoires ordinaires du rituel dionysiaque. Après un examen attentif de quelques épigrammes de l'Anthologie, où le lagynos se trouve en fait décrit, l'auteur conclut, avec la plus grande vraisemblance, que ce nom convient parfaitement à la série en question. La brochure comprend d'abord un inventaire de tous les spécimens dont il a eu connaissance, accompagné de photographies bien venues, puis un commentaire d'ensemble sur la technique et le style. Ce dernier est naturaliste par le choix des sujets, qui montre un retour à la vieille culture égéenne, mais avant tout, selon une heureuse expression, illusionniste, en ceci qu'il vise au trompe-l'œil : les guirlandes de feuillages nouées de lemnisques, les amphores, cithares et syringes qui sont figurées sur les flancs de ces poteries, rappellent les couronnes dont on ornait réellement les vases, et les objets apposés aux murs des salles, dans ces fêtes bachiques où chaque convive apportait son lagynos. Du groupe des lagynos proprement dits l'auteur a rapproché deux séries : dans l'une, mêmes formes, mais technique et décor différents (le même nom conviendrait encore néanmoins) ; dans l'autre, même style et même décor, mais formes très diverses. Cette fois vraiment (surtout pour les brûle-parfums cylindriques et sans col) il ne saurait plus être question de lagynos ; il y a là une sorte *d'excursus*. L'ouvrage se lit aisément ; l'érudition y est solide, mais très discrète. — Victor Chapot.

1. Vétilles. T. II, p. 39 ; 1 et 3 me semblent intervertis, d'après les légendes. P. 69, 1-3, lire Hélios Aurige, sans virgule entre les deux mots. Il m'a été dit que le petit relief médiocre (p. 108, 3), que j'ai jadis photographié à Orfa (Mésopotamie), était maintenant au musée de Constantinople, mais je ne garantis pas le fait. — T. III, p. 91, 1 : « Arrivée d'un voyageur à une auberge ». Je crois bien qu'il la quitte et paie sa note en prenant congé.

FRANCE

E. Pottet, *La Sainte Chapelle de Paris*. Paris, Asselin et Houzeau, 108 p., in-8°. — Ce petit livre, destiné à servir de guide aux visiteurs de la Sainte Chapelle contient une description, puis une histoire du monument. La substance en est empruntée aux travaux antérieurs, surtout à celui de M. Stein que l'auteur résume en y ajoutant de son cru quelques erreurs et des réflexions parfois surprenantes. — R. D.

Louise Pillion, *Les sculpteurs français du XIIIe siècle* (Coll. des *Maîtres de l'Art*). Paris, Plon, s. d. [1912], in-8°, grav. — Excellent petit livre, plein de substance et de bonne doctrine, utile par surcroît: ainsi se distingue-t-il heureusement de ces monographies artistiques et médiocrement alimentaires que nous vaut, en telle abondance, le zèle des éditeurs et le goût du public pour les images. Le volume de Mlle Pillion n'a rien d'une collection de cartes postales illustrées, commentée par une incompétence phraseuse; c'est le guide, le manuel élémentaire mais sûr où « l'honnête homme » trouvera ce qu'il ne savait où chercher hier: des notions précises sur la signification, l'exécution, l'évolution et l'influence d'un art si éloigné de nous par certains côtés. On sait du reste que, sur la sculpture du XIIIe siècle, Mlle Pillion a quelque chose de personnel à dire, et comment, par ses études iconographiques, elle a appris de longue date à pénétrer dans l'esprit, dans le sentiment profond des vieux imagiers. Un *Essai de répertoire sommaire des principales œuvres de sculpture monumentale du XIIIe siècle existant encore en France* et une courte *Bibliographie* raisonnée suivie d'un *Index* achèvent de donner à ce petit livre un intérêt durable et son vrai caractère. L'illustration est excellente. — Lucien Febvre.

André Humbert, *La Sculpture sous les Ducs de Bourgogne* (*1361-1483*). Paris, Laurens, 1913, 176 pp., in-8, 48 pl. h. t. — On apprend beaucoup de choses dans le livre de M. A. Humbert. On y apprend tant de choses qu'il faudrait un livre pour les énumérer. Recueillons-en une ou deux seulement, des plus notables. Le Duché de Bourgogne, nous dit M. H. (p. v), a connu à un degré épouvantable, sous les Valois, les horreurs de la guerre et de la dévastation. Et cependant, « durant ce laps de temps, l'histoire de l'école bourguignone-Flamande (*sic*) enregistre les noms de Van Eyck, Claus Sluter, Memling... » Tiens, mais, les Van Eyck et Memling ont donc vécu dans le Duché, dans ce Duché si troublé ? J'aurais cru pour ma part qu'ils s'étaient épanouis dans ces Pays-Bas dont Commines nous dit qu'au temps des Ducs « ils se pouvaient mieulx dire terre de promission que nulles aultres seigneuries qui fussent sur la terre » ? — Un peu plus loin (p. IX) dans une note pleine d'érudition, M. H. nous confie que, sous les Valois, « le Duché comprit le Comté de Bourgogne ». Nous voilà un peu émus par cette « compréhension » insolite : mais combien davantage le sommes-nous,

quand nous apprenons, six lignes plus bas, que « les Flandres, la Franche-Comté, Rethel et Nevers vinrent se joindre à ce premier noyau ». Le Comté de Bourgogne et la Franche-Comté, ce seraient donc deux unités distinctes ? Quel trouble dans nos vieilles habitudes... — Remettons-nous : voici M. H. qui nous renseigne (p. XI) sur « l'âme de la Bourgogne moyenâgeuse ». Elle fut infiniment complexe et disparate, déclare-t-il, « avec néanmoins une large communauté d'origine burgonde, wisigothe, qui animait toutes ces populations d'un souffle vigoureux, d'une jovialité peu commune ». Braves Burgondes, honnêtes Wisigoths ! car j'ai bien lu : Wisigoths. Il y a eu des Wisigoths dans le domaine burgonde. Voilà, pour le moins, une nouveauté sensationnelle. Il est vrai que M. H. a, sur les rapports des peuples, des idées fort originales ; ne nous signale-t-il pas au Louvre (p. 5, n. 3) « à titre de curiosité, *au sujet des parentés ethniques des premiers imagiers*, une pierre peinte de l'école de Bourgogne... où la Vierge et l'Enfant ont des têtes strictement égyptiennes » ? Évidemment, M. Roujon a bien raison de nous dire, dans la *Préface* qu'il a mise en tête du livre de M. H. : « Certaines hypothèses du jeune historien pourront susciter des contradictions ». Mais quoi ? C'est un livre « de bonne foi », que faut-il de plus ? Vous ne voudriez cependant pas que M. H. soit l'un de ceux qui étudient les monuments « avec des préoccupations livresques et selon des théories préconçues ». Foin de tels benêts : ainsi en a jugé l'Académie des Beaux-Arts, qui a récompensé, à l'aide du prix Bordin, les préoccupations extra-livresques et les théories historiques... dénuées de banalité du jeune émule de Courajod. — Lucien Febvre.

Pierre Lavedan. — *Léonard Limosin et les Émailleurs Français* (*Les Grands Artistes*). Paris, Laurens [1914], 128 p. in-8°, avec 24 planches. — On ne trouvera point seulement dans cet intelligent petit livre de vulgarisation, écrit par un historien d'art averti et familiarisé avec les disciplines de l'archéologie, une étude sur l'œuvre des émailleurs français du XVIe siècle, qu'un titre un peu vague fait pressentir. En une centaine de pages, M. Lavedan a voulu retracer, à grands traits, toute l'histoire de l'émaillerie française et en particulier de l'émaillerie limousine, depuis la renaissance carolingienne jusqu'au XVIIe siècle. Il convient d'apprécier le courage de cette entreprise, car peu de branches de l'histoire de l'art français renferment encore tant de questions obscures et tant de problèmes non résolus. L'histoire de l'émaillerie médiévale, caractérisée par une production intense et presque industrielle d'œuvres aux apparences similaires, dispersées actuellement dans d'innombrables collections et musées, difficiles à classer suivant les tendances d'artistes anonymes ou d'ateliers inconnus, se prête mal à une étude d'ensemble rigoureusement scientifique. En ces matières, beaucoup de bon travail demeure à accomplir ; une exploration systématique des dépôts d'archives du centre de la France entraînera bien des découvertes et la publication d'un recueil complet de tous les émaux du moyen âge, parvenus jusqu'à nous, facilitera singulièrement le groupement des diverses œuvres. En revanche, sur les grands émailleurs français du

XVIe siècle, en dépit de quelques identifications demeurées impossibles, nous possédons des documents abondants qui éclairent l'histoire des œuvres et des artistes. Nous nous expliquons ainsi que parmi les sept chapitres de ce travail, ceux qui sont consacrés à l'émaillerie française de la Renaissance (chap. III-VII, pp. 60-124) soient supérieurs aux chapitres I et II (pp. 10-60) relatifs à l'émaillerie limousine médiévale. Sur les Penicaud, sur Léonard Limosin et ses contemporains, sur les sources d'inspiration de ces grands artistes et sur la valeur de leurs créations, les pages de M. Lavedan sont alertes, claires et précises. Des obscurités inévitables se sont glissées dans les premiers chapitres. Il suffisait, pour cette esquisse rapide, de grouper les principales œuvres, de les situer à leur juste place dans l'art du moyen âge et d'en souligner la technique et l'intérêt. C'est à quoi M. Lavedan s'est presque toujours efforcé et il a écrit ainsi de très bonnes pages sur le rôle des monastères limousins dans la production de l'émaillerie (pp. 19 sqq.) et sur la répartition géographique des émaux (pp. 52 sqq.). Mais était-il indispensable d'établir (pp. 35-38) une classification sommaire, et, somme toute, peu claire des émaux champlevés? A ces détails superflus, nous eussions préféré des considérations plus précises sur les caractères distinctifs des émaux limousins et sur les causes de la décadence de cet art archaïque et routinier. — Georges Huisman.

A. Roux, *Le château d'Auch*. Paris, H. Laurens, 1912, 124 pp. in-8°. — La construction du château d'Auch a une grande importance dans l'histoire de l'art français, car il semble certain qu'il est antérieur au Louvre et qu'il marque l'apparition de la Renaissance classique. Philibert de l'Orme y combine les habitudes de construction française et la décoration italienne avec les principes de l'art romain antique ; ses collaborateurs, Jean Goujon, B. Cellini et les décorateurs de Fontainebleau, achèvent cet ensemble très nouveau et très français en même temps. Il ne nous en est parvenu qu'une partie, très mutilée, et dont les pièces les plus précieuses ont été dispersées. M. Roux nous fait méthodiquement l'histoire de cette construction ; il montre bien sa place dans l'histoire de l'art et son importance. Mais nous regrettons de rencontrer des contre-sens dans une traduction latine. Et pourquoi l'auteur semble-t-il confondre Diane de Poitiers avec la duchesse d'Étampes? — R. D.

Pierre-Paul Plan, *Jacques Callot, maître graveur, suivi d'un catalogue chronologique*. Nouvelle édition, revue et réduite, Bruxelles et Paris, Van Oest, 1914, in-8. — On sait le succès qu'a remporté la première édition de ce livre, dont l'érudition est sûre, la critique avisée, les jugements généralement équitables et modérés. Certes, le texte ne fait pas oublier toujours les développements ingénieux du petit volume qu'Henri Bouchot jadis, dans la Bibliothèque des Merveilles, consacra au grand graveur lorrain. Mais il y a sur de nombreux points, dans le livre de M. P.-P. Plan, des idées nouvelles et justes, des appréciations mieux fondées parfois, une critique plus sûre. Nous pensons en particulier à ses remarques sur la biographie de

Callot, et à son jugement sur telle série célèbre — celle des Misères de la Guerre par ex., dont il caractérise bien, à notre sens, le véritable esprit. Les reproductions sont utiles, mais bien grises ; le Catalogue minutieusement et scrupuleusement précis et exact. — Lucien Febvre.

A. Forest, *Pierre-Paul Prudhon, peintre français (1758-1823)*. Paris, Leroux, 1913, VIII-234 pp. in-16, 36 ill. — Ce livre est plus une biographie de Prudhon qu'une étude sur l'art de Prudhon. Il est inspiré par la sympathie la plus vive et par une sorte de patriotisme local : l'avant-propos et la conclusion insistent sur le projet d'une statue à élever dans la ville natale de Prudhon, Cluny. Il y est parlé de « notre Pierre-Paul » avec une familiarité admirative qui n'est pas le ton ordinaire de la critique. Mais ce volume groupe beaucoup de renseignements précis ; il renferme des reproductions, en général suffisantes, d'œuvres bien choisies ; et les brèves indications qu'il donne sur le génie original de Prudhon sont justes. Elles se résument dans l'épigraphe du livre, qui est une phrase du grand artiste : « Je ne puis ni ne veux voir par les yeux des autres ; leurs lunettes ne me vont point. » — H. B.

Raymond Escholier, *Daumier (Les Écrits et la Vie anecdotique et pittoresque des Grands Artistes)*. Paris, Louis-Michaud, s. d., 192 pp. in-16. — Livre intéressant et qui fait bien connaître Daumier. La vie dans son rapport avec l'œuvre (chap. I, II, VI) ; « l'homme », « l'observateur », « l'artiste » (chap. III, IV, V) ; la gloire posthume (chap. VII) : telles sont les divisions du volume. Un choix de « légendes », quelques lettres (pp. 151-189), trente-huit gravures (œuvres de Daumier ou documents relatifs à Daumier) le complètent. M. Escholier y définit heureusement le vigoureux génie du grand artiste, son réalisme savoureux et synthétique ; et il y évoque cette admirable génération de 1830, si éprise d'arts et, « avec les Daubigny, les Jules Dupré, les Corot, les Rousseau, les Daumier », si généreuse et si ingénue. — H. B.

ITALIE

G. Lafenestre, *Saint François d'Assise et Savonarole, inspirateurs de l'art italien*. Paris, Hachette, 1912, 300 p. in-8°. — Il est incontestable que saint François et Savonarole ont exercé une influence profonde sur l'art de leur époque, comme d'ailleurs sur la civilisation intellectuelle tout entière. Les aspirations mystiques de saint François, sa prédilection pour l'art gothique, qui se manifesta dans les premiers édifices élevés pour les frères mineurs, ont influé sur la construction de la basilique d'Assise qui a déterminé, à son tour, la floraison de l'architecture gothique en Italie. Savonarole, bien loin d'être hostile aux arts, comme pourraient le faire supposer les destructions d'objets d'art auxquelles il a présidé, voulait simplement réagir contre les exagérations des artistes florentins et les

ramener à un naturalisme raisonnable qui avait été l'idéal de Giotto. Il est vrai que ces idées intéressantes sont difficilement saisissables au milieu d'une histoire des arts au XIVe siècle et d'un tableau général de la civilisation florentine pendant la domination de Médicis. Ce sont là des développements faciles, où nous trouvons une foule de considérations sans rapport avec les points qui pourraient nous intéresser, et dont l'enchaînement nous semble même parfois difficile à suivre[1]. — R. D.

Alfred Pichon, *Fra Angelico* (Coll. des *Maîtres de l'Art*). Paris, Plon, s. d. [1912], in-8, grav. — Peu d'œuvres sans doute sont aussi réellement difficiles à étudier que celle de l'Angelico. On ignore presque tout de son existence et en particulier, sur ses origines artistiques, ses débuts, ses premières études, l'éveil de sa vocation, c'est le silence des textes, l'incertitude totale des érudits. Fresquiste d'origine ou miniaturiste ? disciple de Lorenzo Monaco ou de l'énigmatique Starnina ? nous ne savons que répondre, et le saurons-nous jamais ? Au vrai, en cinquante pages tiendrait aisément tout ce que l'on sait de certain et tout ce que l'on imagine de probable sur le grand artiste dominicain ; mais le moyen de s'en tenir à ces cinquante pages ? Comment vaincre la tentation de suivre le converti de Savonarole dans les milieux qu'il « dut » traverser, dans les merveilleux pays qu'il parcourut « peut-être », dans ces cités bénies de Toscane et d'Ombrie qui « sans doute » l'inspirèrent et l'émurent dans son cœur ? Et puis, le peintre des fresques de San-Marco fut autre chose encore qu'un artiste de génie : un mystique et un saint ; et l'on sait de reste — tant de poèmes et de romans et de méditations sur François d'Assise n'en témoignent-ils pas, cruellement ? — combien « la naïveté voulue » de nos contemporains aime à se réclamer aussi « de cette candide naïveté » : la remarque est de M. Pichon lui-même. Voilà pourquoi la méthode de Stendhal n'est pas de mise chez les biographes de l'Angelico... Ceci dit, l'étude de M. P. atteste une connaissance intime du sujet; l'illustration se présente bien ; les œuvres reproduites sont judicieusement choisies ; un catalogue des œuvres, une bibliographie, un court tableau chronologique terminent cet agréable petit volume. — Lucien Febvre.

Abel Letalle, *Les fresques du Campo Santo de Pise*. Paris, Sansot, 200 pp. in-8. — Les fresques du Campo Santo de Pise ont eu beaucoup à souffrir d'être exposées à l'air libre ; la plupart sont détériorées et quelques-unes sont presque complètement détruites. Elles constituent cependant un des plus merveilleux ensembles de la peinture italienne, auquel ont collaboré peintres siennois et florentins. Il y avait le plus grand intérêt à en faire une étude approfondie ; et le récent livre de M. Letalle atteint le but que devait se proposer pareille étude. Il a pris comme guides deux documents :

1. Nous regrettons de trop nombreuses erreurs typographiques : signalons, p. 197, une phrase incompréhensible ; p. 148, des dates erronées assignées aux œuvres de Giotto ; p. 277, santa Maria Novelia. Enfin, et ce n'est pas une coquille, pourquoi l'auteur nous dit-il que Léonard de Vinci est venu trois siècles après Giotto ?

le premier, d'ordre descriptif, « le mirabili et inaldite bellezze et adornamenti del camposanto di Pisa », poème de 74 strophes de 8 vers, écrit en 1488 par Michelangnolo di Cristofano da Volterra, qui y analyse les peintures et sculptures du Campo Santo ; le deuxième, d'ordre iconographique, est la publication faite en 1832 par le comte Carlo Lasinio, où les fresques sont gravées d'après des dessins de Giuseppe Rossi. Grâce à ces documents, M. Letalle a donné aux œuvres qui ornent le Campo Santo pisan un commentaire très précis. Son livre comble une lacune, et ses principales qualités viennent de la conscience et du goût de celui qui l'a écrit. — J. Alazard.

René Schneider. *Pérouse* (*Les Villes d'Art célèbres*). Paris, Laurens, 1914, 140 pp. in-8. — M. Schneider avait déjà publié un livre délicat sur l'*Ombrie* ; sa dernière œuvre est consacrée à l'art qui fleurit dans la capitale ombrienne : Pérouse. Puisque toutes les formes d'art y sont représentées depuis l'étrusque, peu de villes sont aussi attachantes. Ce qui fait le charme des pages qu'a écrites M. Schneider, c'est qu'on n'y trouve pas une analyse froide et monotone d'œuvres célèbres : il y a un essai très heureux de définir ce qui fait l'originalité de l'art ombrien ; la personnalité de Pérouse, ville d'art, est esquissée avec finesse. « I Perugini sono angeli o demoni », disait l'Arétin ; et cette ville en effet « nous offre heureusement durant deux siècles, dans ses mœurs, dans son art, l'union des deux passions contradictoires : la foi exaltée, et l'humeur agressive ». M. Schneider aime en somme philosopher sur l'art : une identification rigoureuse de tableau l'intéresse ; mais il lui plaît surtout d'aller plus avant, de rechercher les raisons profondes d'un mouvement artistique. Il est dans son livre un paragraphe intitulé : « que le génie ombrien tend à la peinture ».

En parcourant toute cette étude, on ne peut que penser au gros livre de M. Bombe : « Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturrichio ». Il faut louer M. Schneider de n'avoir rien de l'effroyable aridité du critique allemand. Car il fait comprendre tout ce que l'art ombrien a de vraiment original, et combien il est intimement uni au sol sur lequel il est né : et cela, M. Bombe, au milieu de ses documents, avait négligé de nous l'expliquer. — J. Alazard.

Henry Caro-Delvaille. *Titien* (Collection *Art et Esthétique*). Paris, Alcan, 1913, 122 pp. in-16. — Il serait injuste d'examiner le livre de M. Caro-Delvajlle du point de vue de l'érudition. Son ouvrage est celui d'un peintre très cultivé, doué d'un sens profond des nécessités de la technique, qui aime l'art de Titien plus que tout autre, qui sent tout ce qu'il lui doit, et explique les raisons de son admiration. Donc il n'a donné des détails biographiques que ce qui était strictement nécessaire pour faire comprendre le caractère et l'importance de son œuvre. Il ne s'agit pas pour lui de nous résumer en 120 pages les choses essentielles que l'on doit savoir sur Titien. Il ne voit que ses tableaux et les interprète en artiste et en coloriste.

C'est ce qui fait, malgré le décousu, l'intérêt et l'originalité de son

livre. Le souci d'analyser les procédés du peintre l'amène à une série de détails techniques précis et curieux. N'était un certain abus des louanges exclamatives, telle description de tableau, comme celle des « *Trois Ages* », est un modèle. M. Caro-Delvaille a senti avec intensité le charme pénétrant des chairs de Titien. Quelque chose en est passé dans sa peinture, et on appliquerait volontiers à lui-même certaines de ces appréciations sur le peintre de Pieve. Ne penserait-on pas à certains de ses « nus » opulents, quand on l'entend parler de « la belle animalité de la créature » ou de « la préciosité voluptueuse de la matière » ?... Une parenté de talent permettait donc à M. Caro-Delvaille d'être un excellent interprète des œuvres de Titien.

L'auteur est peut-être moins heureux lorsqu'il se lance dans les hypothèses. Je doute fort que le fameux « Amour sacré et Amour profane » soit une représentation symbolique des deux grandes civilisations méditerranéennes, l'hellénique et la romaine. Il faut bien se résoudre à accepter l'interprétation traditionnelle, si peu satisfaisante qu'elle soit, en attendant le texte précis qui permette d'éclairer le mystère.

M. Caro-Delvaille a rarement songé à faire appel à ces textes, et même au cours de son livre il se montre plein de mépris pour les « esthéticiens, qui, plutôt que de regarder les œuvres, puisent leur science dans les grimoires »... En quoi ces esthéticiens sont vraiment coupables. Mais cependant ces « grimoires » ne sont pas si inutiles ! Ils évitent bien des erreurs, et en particulier auraient permis à M. Caro-Delvaille de ne pas voir (p. 10) deux personnages différents en Giorgio da Castelfranco et Giorgio Barbarelli, qui furent un seul et même homme : « il Giorgione » ! — J. Alazard.

G. Soulier, *Le Tintoret*. Paris, Laurens, 1912, 126 p. in-8°. — L'auteur nous fait parcourir toute l'œuvre du peintre dans une série de descriptions où il y a peu de choses à retenir. Seule, la conclusion peut nous donner une idée d'ensemble assez sommaire de son originalité, en nous montrant les qualités de vie, le souci réaliste, l'observation attentive de l'artiste. Dans un siècle classique, « Tintoret apportait un art en grande partie révolutionnaire ». Il aurait annoncé et inspiré les flamands, les peintres du XIXe siècle et même les impressionnistes. Ces idées méritaient un développement plus ample : M. Soulier aurait pu nous montrer comment, à la fin d'un siècle où était né un classicisme, où des thèmes s'étaient imposés, excluant toute recherche et toute imagination, où des formes conventionnelles, procédés d'école, se transmettaient de maître à élève, où la seule originalité consistait à dramatiser artificiellement les scènes, à commenter les gestes, à fausser les couleurs, Tintoret avait respecté la nature et rajeuni par du pittoresque vivant les sujets rabâchés par ses contemporains. Nul doute que M. Soulier n'aurait point conclu, comme il le fait, que, dès le XVIIe siècle, les peintres classiques, comme Poussin, Lebrun, avaient « les yeux fixés » sur Tintoret[1]. Non, car la convention issue de Raphaël

1. M. Soulier fait même des rapprochements entre Tintoret et Greco. Les précisions qu'il donne sont bien superficielles, et la vie saine, richement colorée de l'un, n'a pas le moindre rapport avec le maniérisme morbide de l'autre.

les dominait trop pour qu'ils pussent comprendre celui qui s'y était soustrait. S'ils l'ont admiré, ils ne l'ont à coup sûr pas imité. Et cela nous explique ce qui autrement semblerait incompréhensible, que Tintoret ait été considéré comme un devancier par ceux qui ont voulu faire un effort vers la nature et la couleur, par Reynolds, par les romantiques comme Delacroix et les impressionnistes comme Manet. — R. D.

PAYS-BAS ET ALLEMAGNE

L. Cloquet, *Les Artistes Wallons* (Coll. des *Grands Artistes des Pays-Bas*). Bruxelles, Van Oest, 1913, VII-117 pp. in-8, 32 pl. — Sujet difficile entre tous. Existe-t-il réellement un art wallon, distinct de l'art flamand ? Du moins peut-on étudier, pense M. Cloquet, « l'art des Wallons » ou mieux encore « les Artistes Wallons » — et, sous cette forme, l'affirmation n'a rien que de très acceptable. On trouvera dans le livre de M. C. d'intéressantes études sur les deux grandes écoles architecturales qui se sont groupées, au Moyen Age, autour de Liège et de Tournai, les deux foyers de l'art mosan et de l'art scaldisien. On y pourra suivre le développement des ateliers de sculpture tournaisiens, engendrés par les belles carrières de la région, et qui couvrirent de leurs produits : pierres tombales, retables, autels, fonts baptismaux, l'Angleterre, la France du Nord, la Hollande et la Flandre. La dinanderie est, naturellement, mise en bonne place ; et l'on suppose que ni Daret, ni Campin (le maître de Flémalle ?), ni Roger de la Pasture ne sont oubliés. — La composition du livre est un peu lâche, et on pourrait reprocher à l'auteur quelques redites qui témoignent d'une certaine négligence. Tel quel, le dossier « Wallon » qu'il a voulu constituer est intéressant. — Lucien Febvre.

Paul Lafond, *Roger van der Weyden* (Coll. des *Grands Artistes des Pays-Bas*). Bruxelles, Van Oest, 1912, in-8. — On ne connaît guère mieux le maître tournaisien que son presque contemporain l'Angelico. Sa biographie est pleine d'incertitudes, et l'attribution de ses œuvres est malaisée: le départ est difficile à faire, en particulier, entre ses peintures et celles de Memling, et l'on sait par exemple les controverses auxquelles a donné et donne lieu toujours le célèbre triptyque du *Jugement*, de Beaune. M. L., dans son petit livre, s'est efforcé de dire sommairement ce que l'on sait de Roger ; il indique généralement de façon suffisante l'état des questions et connaît à peu près la bibliographie compliquée de son sujet. On regrette seulement l'absence à la fin du livre d'un index et d'une liste récapitulative des ouvrages de Van der Weyden et des attributions. Par endroits, des impropriétés ou des lapsus. M. L. trahit évidemment sa propre pensée en qualifiant les artistes raffinés et savants que furent les Van Eyck et leurs continuateurs « d'esprits simplistes » — et ne généralise-t il pas à l'excès (p. 6), quand il écrit qu'à l'art, qui jusqu'alors traduisait l'amour divin, les Flamands « ont ajouté la douleur » ? — P. 4

également, je saisis mal la distinction que l'auteur, discutant la thèse de M. Mâle (coquille : *Maze*) sur l'influence des mystères, semble vouloir faire entre la peinture et la sculpture ; l'exemple du Puits de Moïse, pour ne prendre que celui-là, n'est-il pas probant ? — Enfin, p. 41, comment ne pas dénoncer à la vindicte publique certain « rideau auréoliseur » (*sic*) — dont on ne saurait dire qu'il orne le livre ? — Lucien Febvre.

N. Beets, *Lucas de Leyde* (Coll. des *Grands Artistes des Pays-Bas*). Bruxelles, Van Oest, 1913, VII-133 pp. in-8, 32 pl. — Bonne monographie, précise, nette, intelligente. En tête, une utile liste de livres à consulter. D'intéressantes notes sur les premiers artistes hollandais, une bibliographie bien établie, des reproductions nombreuses et bien choisies. Quelques jugements, çà et là, surprennent un peu ; mais il y a du vrai dans la remarque finale de M. Beets, que « dans son domaine, Lucas occupe la place que l'on pourrait assigner à Érasme dans la vie intellectuelle de la même époque. Son rôle est celui d'un esprit pénétrant qui suit discrètement une violente révolution d'idées. » — Lucien Febvre.

Pierre Bautier, *Juste Suttermans, peintre des Médicis* (Coll. des *Grands Artistes des Pays-Bas*). Van Oest, Bruxelles-Paris, 1912, 140 pp. in-8°. — Juste Suttermans, originaire d'Anvers, après avoir suivi les leçons de W. de Vos, et travaillé quelque temps chez François Pourbus II, partit pour l'Italie à l'âge de 23 ans (1620). Il y fut présenté au Grand-Duc de Toscane, Cosme II, et chargé de faire le portrait du tapissier du prince, Pierre Fèvre. L'épreuve lui fut si favorable que Cosme ne voulut plus dès lors d'autre peintre officiel. Ainsi commença la fortune de Suttermans, peintre des Médicis.

Il fallait une très grande bonne volonté pour écrire la monographie de ce portraitiste inlassable, qui a dû à l'Exposition florentine de 1911 un regain de célébrité ; il était difficile de rendre intéressant un artiste de second ordre, dont l'œuvre principale est une immense galerie de portraits, souvent bien traités, rarement de premier ordre. L'œuvre entreprise par M. Bautier a été cependant faite avec une parfaite conscience. Toutes les toiles, ou presque toutes, ont été mentionnées, et même analysées avec un soin scrupuleux ; en sorte que ce livre, qui est avant tout un bon catalogue, donne bien une idée de l'énorme production de Suttermans.

A côté de cette énumération, parfois pénible, nous aurions souhaité des développements plus précis et plus circonstanciés sur le milieu florentin au XVIIe siècle, sur le caractère de ces Médicis, dont Suttermans a essayé d'exprimer l'individualité. Nous aurions surtout désiré que, pour l'histoire du peintre, M. Bautier n'utilisât pas seulement les sources imprimées ! Il aurait fallu observer avec plus de rigueur la méthode historique et recourir aux Archives de Florence qui auraient, sur bien des points, complété les indications données par Baldinucci.

Toutes ces restrictions n'empêchent pourtant pas le livre de M. Bautier d'apporter une sérieuse contribution à l'histoire de l'art en Italie au XVIIe siècle. — J. Alazard.

Arthur de Rudder, *Pieter de Hooch*. Bruxelles, Van Oest, 1914, 107 pp. in-8°, 32 illustrations. — Après les travaux de M. Hofstede de Groot et Bode sur les peintres hollandais, il était possible de consacrer une monographie à Pieter de Hooch : M. de Rudder vient de le montrer en un livre très agréable.

Pieter de Hooch nait à Rotterdam en 1629, se forme à Amsterdam et en 1653, à vingt trois ans, habite Delft. Il y connait Vermeer avec qui il n'est pas sans ressemblance et Carel Fabitius dont il imita à ses débuts les scènes de corps de garde. Faute d'argent, il s'engage comme domestique chez un certain Justus de la Grange qui l'emmène en ses voyages, mais se trouve bientôt ruiné. Les années 1657-1667 qu'il passe à Delft sont les plus riches en œuvres ; c'est l'époque de sa deuxième manière, l'époque des tableaux intimes. En 1667 il quitte Delft pour se fixer à Amsterdam et jusqu'à sa mort, dont nous ignorons la date, peint des scènes galantes et mondaines.

M. de Rudder nous dit bien ce que vers 1655 Pieter de Hooch dut à Brekelenkam et Paul Fabritius, mais il ne nous indique pas s'il subit l'influence de Terborch ou de Dou, ses aînés, s'il semble avoir connu Jean Steen et Metsu, ses contemporains. Il existe entre ces peintres de Harlem ou de Leyde et ceux de Delft des rapports qu'il eût convenu d'éclaircir. Plus peut-être que le tableau très général de la Hollande au XVIIe siècle qui ouvre le volume [1], quelques pages sur la peinture intime à l'époque de Pieter de Hooch eussent été utiles.

M. de Rudder étudie ensuite avec perspicacité les œuvres de cet artiste ; il montre le rôle important que joue chez lui la technique, la facture ; il indique comment Pieter de Hooch sait combiner ses décors, les prolonger par des perspectives, les animer par des scènes vivantes, les rendre plus variés et plus vrais par des détails pittoresques. Puis il dit quelle fut la sensibilité de cet homme qui vécut pauvre, qui dans ses tableaux nous révèle son admiration pour les ménagères laborieuses, les bonnes mères et les servantes et son amour des petits enfants, et qui dans ces intérieurs, mélancoliques un peu malgré leur propreté et leur ordre, doucement introduisit la gaîté d'un rayon de soleil.

« Sensibilité et métier, émotion et vérité, tels sont, conclut M. de Rudder, les principaux éléments dont est fait le talent de Pieter de Hooch. » Il nous faut remercier M. de Rudder d'avoir étudié avec tant de sympathie ce peintre si aimable. — Louis Hautecœur.

Emmanuel Fougerat, *Holbein* (Collection *Art et Esthétique*). Paris, Alcan, 1914, 128 pp. in-8. — M. Fougerat présente son livre sur Holbein comme l'étude non d'un historien, mais d'un peintre. Il pense que le génie d'un artiste est l'œuvre de sa volonté bien plus que celle de l'histoire ; aussi n'a-t-il pas cherché à retrouver dans Holbein l'influence de l'art allemand primitif, dont il a rappelé pourtant les diverses écoles dans son premier

1. Dans ce chapitre M. de Rudder par un lapsus confond Jean Louis Guez de Balzac avec Honoré de Balzac.

chapitre ; il renonce à chercher ce que Holbein a pu devoir à Albert Durer, aux Flamands, aux Italiens ; de même si, de temps à autre, il décrit le milieu, ce n'est guère que pour le pittoresque : il n'a pas voulu expliquer, mais montrer, analyser.

Il s'est surtout attaché aux portraits. Il a volontairement négligé l'œuvre décorative, et les *Simulacres de la mort* ne sont guère indiqués que pour mémoire. Mais l'examen qu'il fait des principaux portraits exerce vraiment l'œil à voir et à goûter la perfection du dessin dans les moindres détails, les finesses du modelé, ferme et souple à la fois, enveloppé de demi-teintes exquises et qui montre chez l'artiste le mélange de la sensibilité délicate et de la réflexion ; même les procédés techniques, choix des crayons, ombres légères ou traits incisifs, nous apparaissent dans les dessins de Windsor. Ou bien avec le fameux *Christ mort*, comme dans les ébauches de portraits, nous surprenons l'artiste en plein travail, ici, observant avec passion la construction d'un corps, là, notant les traits essentiels et caractéristiques d'un visage.

Enfin, en réponse à des jugements convenus, l'évolution d'Holbein nous est prouvée, ou plutôt l'épanouissement progressif de son génie : peu à peu la couleur devient chaude, cherche les rapports harmonieux ; Bellini sans doute lui a donné l'amour de la lumière dorée. Quant au dessin, après une période de sécheresse, Holbein découvre qu'il faut se mettre à l'analyse minutieuse ; plus tard seulement, il recommence à simplifier et n'arrive que par degrés à la synthèse, grâce à une patiente éducation. Une autre transformation se produit dans sa méthode, à la fin de sa carrière : la nécessité d'aller vite l'oblige à substituer en général le portrait d'après un dessin au portrait d'après nature, avec un contre coup sensible sur le modelé.

Il ne suffisait pas d'insister sur la maîtrise de l'exécution. D'un bout à l'autre, M. Fougerat souligne l'esprit de vérité, la sincérité sans effet qui révèlent les vrais maîtres ; mais il s'applique aussi à faire ressortir la valeur psychologique de ces portraits, qui, dit-il, ne se distinguent pas par la variété extérieure, mais par l'individualité du modèle. Ailleurs, les peintres donnent tous à leurs modèles une « parenté monotone et fausse » ; ici, l'auteur s'efface derrière les différences intimes des êtres. On dira : « c'est un beau Titien, un Van Dyck ; on ne dit pas comme devant Holbein : c'est Érasme, c'est l'Astronome, c'est Jane Seymour. »

Ainsi éclate la haute intellectualité de cet art qui est mis au-dessus de Rembrandt lui-même.

Car, en même temps qu'une étude sur Holbein, ce livre est une apologie de la forme contre la couleur, de la raison contre l'imagination, de l'âme contre le pittoresque. Il s'ouvre sur une citation de Descartes, pour proclamer dans la conclusion la souveraine liberté de l'esprit qui peut et doit affranchir l'artiste de toutes les conditions dont l'entourent la nature ou l'époque, et lui donner un idéal supérieur. Or, cet idéal est dans la forme ; la couleur est dangereuse : elle séduit à trop bon compte et dispense du « courage pour exprimer le vrai ». — J. A. P.

ESPAGNE ET PORTUGAL

Ars Una, Species Mille : Espagne et Portugal, par Marcel Dieulafoy. *Flandre*, par Max Rooses. Paris, Hachette, 2 vol. de 416 et 350 pp. in-16. — L'*Espagne* est devenue à la mode ; les érudits qui, pendant longtemps, ont négligé de s'y intéresser, en explorent l'histoire politique, économique et artistique. Dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, les remarquables articles de M. Émile Bertaux furent une espèce de révélation pour la plupart des critiques d'art, qui ne soupçonnaient pas semblables trésors à l'époque du Moyen Age et de la Renaissance hispaniques. M. Marcel Dieulafoy a donc eu parfaitement raison de nous donner très vite et bien un manuel complet de l'histoire de l'architecture, de la sculpture et de la peinture espagnoles. Il a consacré les deux premiers chapitres à analyser les origines lointaines de l'art de la peinture ibérique, et c'est pourquoi on ne sera pas étonné de voir son livre commencer par de curieux et intéressants développements sur les Arts Perses sous les Sassanides, et sur l'Église et la Mosquée. Dans la suite, sur beaucoup de points, M. Dieulafoy est obligé de passer avec rapidité : on aurait attendu plus de choses sur les écoles de peinture, surtout sur un Maître de l'importance de Goya. Mais en revanche à peu près toutes les questions sont abordées ; et il faut noter le soin avec lequel l'auteur s'est occupé des arts mineurs et a choisi les reproductions nombreuses qui font de son livre sur l'Espagne un guide des plus précieux.

Dans un livre sur la *Flandre*, il n'était pas possible de donner la sensation de l'inédit et du nouveau, comme on l'a parfois dans le livre de M. Dieulafoy. Mais le livre de M. Max Rooses rendra les plus grands services. Les notions essentielles sur chaque artiste sont présentées avec netteté et précision ; et les lignes écrites par exemple sur Roger Van der Weyden (qu'il faudrait bien se décider à appeler enfin de son vrai nom Roger de la Pasture), contiennent ce que l'on sait de plus important sur ce peintre.

En définitive, les deux derniers livres de la collection *Ars Una, Species Mille* sont deux des plus utiles et des plus copieux. — J. A.

Aman-Jean, *Velasquez* (Collection *Art et Esthétique*). Paris, Alcan, 1913, 148 pp. in-16. — M. Pierre-Marcel a eu une heureuse idée en ne confiant pas exclusivement les monographies de la nouvelle collection aux critiques ou historiens d'art. Il était intéressant de demander à des peintres connus ce qu'ils pensaient de l'œuvre de tel ou tel de leurs illustres aînés. M. Aman-Jean, en étudiant Velasquez, nous a réservé ainsi bien des notations curieuses.

Ce n'est pas qu'il faille louer en son livre une méthode inflexible, un plan rigoureux et sûr ; l'auteur ne s'est pas embarrassé de tout ce que la critique moderne avait découvert sur la vie et les œuvres de Velasquez. Il a simplement dit les idées qu'avaient éveillées, les impressions qu'avaient fait naître en lui les tableaux du Maître Espagnol.

Une partie bien curieuse est celle où il essaye de définir les « racines »

de l'œuvre de Velasquez ; il y a un peu de tout en ces quelques pages : comparaison entre l'art espagnol et l'art arabe, chaude description du pays castillan, réédition des théories de Taine, où est analysée l'influence que la nature ombrienne peut avoir exercée sur l'âme de Saint-François d'Assise, amusantes impressions de voyage en terre espagnole... Mais avec toutes ces dissertations, nous sommes un peu loin de Velasquez...

M. Aman-Jean finit par nous y ramener à la page 67 (le livre en a 146) ; et dès lors tout l'intérêt réside dans les jugements du peintre moderne. C'est de la critique exclusivement impressionniste, profondément sincère d'ailleurs. M. Aman-Jean n'apprécie que ce qu'il a vu et bien vu ; lorsqu'il en arrive au portrait d'Innocent X, il aime mieux accuser une défaillance de sa mémoire qu'écrire à son sujet des observations, qui seraient certainement intéressantes, mais manqueraient de sincérité.

Somme toute, le livre de M. Aman-Jean est une œuvre aimable, qu'on lit avec plaisir, et qui abonde en remarques fines, en appréciations judicieuses. Il ne faut point y chercher des choses nouvelles sur Velasquez et sur l'Art Espagnol ; il faut y chercher Velasquez vu par un des plus séduisants peintres modernes ; et cela suffit à donner à cette étude un vif intérêt. — J. Alazard.

L'HISTOIRE DE L'ART

DANS LA

REVUE DE SYNTHÈSE HISTORIQUE

ARTICLES ET REVUES CRITIQUES

Le sentiment de la nature et l'histoire de la peinture de paysage, par Émile MICHEL (n° 32 ; t. XI, p. 150).

L'étude des dessins dans l'histoire de l'art français, par Pierre MARCEL (n° 46 ; t. XVI, p. 9).

La peinture anglaise, à propos d'ouvrages récents, par Louis RÉAU (n° 49 ; t. XVII, p. 79).

L'art français du moyen âge, d'après A. Michel et E. Mâle, par C.-G. PICAVET (n° 54 ; t. XVIII, p. 311).

La peinture, des origines au XVIe siècle, à propos d'un ouvrage récent, par Paul LORQUET (n° 55 ; t. XIX, p. 1).

Un historien contemporain de l'art italien : A Venturi, par C.-G. PICAVET (n° 57 ; t. XIX, p. 354).

Bulletin d'histoire de l'art italien, par J. ALAZARD (n° 79-80 ; t. XXVII, p. 143).

REVUES GÉNÉRALES

L'art du moyen âge en France depuis vingt ans, par Émile MALE (n° 1 ; t. I, p. 81).

L'archéologie celtique en Europe, par J. DÉCHELETTE (n° 7 ; t. III, p. 30).

L'art allemand, par Louis RÉAU (n° 43 ; t. XV, p. 50) :

L'histoire de la peinture française de 1600 à 1690, par C.-G. PICAVET (n° 45 ; t. XV, p. 290).

L'art russe, par Louis RÉAU (n° 71 ; t. XXIV, p. 255).

NOTES, QUESTIONS ET DISCUSSIONS

Notes sur des *Congrès, Sociétés, entreprises diverses* : voir la *Première Table décennale (1900-1910)* de la *Revue*, pp. 51-59, *passim*.

Bulletins d'histoire de l'art (n°s 60 [t. XX, p. 231], 65 [t. XXII, p. 228], 70 [t. XXIV, p. 94], 72 [t. XXIV, p. 408]).

BIBLIOGRAPHIE

Voir la *Première Table décennale (1900-1910)* de la *Revue*, pp. 109-112.

NOTE DE LA RÉDACTION

Puisque la *Revue de Synthèse historique* a pour fin, essentiellement, la théorie et l'organisation de la science historique, nous avons voulu que ce numéro fût conforme à son caractère, — par suite, différent de ce que contiennent d'ordinaire les fascicules des périodiques consacrés à l'Art. Il peut être considéré comme une enquête sur la nature de l'histoire de l'art et sur l'enseignement de cette histoire. — Or, notre enquête n'est pas nécessairement close.

Un certain nombre d'idées générales se dégagent de ces pages, — notamment sur la spécificité de l'histoire de l'art, sur ses rythmes propres. Ses rapports avec l'histoire générale et avec les diverses histoires spéciales ne sont pas mis en doute ; mais il n'y aurait pas entre l'art et les autres manifestations de l'activité des peuples l'identité d'évolution qu'on a souvent voulu établir. Comparé, en particulier, à la littérature, l'art apparaît ici comme plus autonome qu'on n'était accoutumé à l'estimer, et même comme primordial. — Nous publierions volontiers sur ces questions des réflexions complémentaires.

En ce qui concerne l'enseignement, — la place de l'histoire de l'art dans les établissements scientifiques, son rôle dans l'éducation de la jeunesse, ce qui existe, ce qui serait à faire, — bien que l'essentiel se trouve recueilli, certaines indications nous font défaut : il y a des pays où nous n'avons pu demander une contribution en temps utile (c'est le cas pour l'Amérique), d'autres où nos demandes sont restées sans réponse.

Encore une fois, l'enquête demeure ouverte.

Le Gérant : Paul CERF.

Abbeville. — Imprimerie F. Paillart.

LA COMPARAISON

ET LA MÉTHODE COMPARATIVE

EN PARTICULIER DANS LES ÉTUDES HISTORIQUES

II

LA COMPARAISON EN HISTOIRE

(Suite)

Ces opérations analytiques sont indispensables pour préparer l'histoire, mais elles ne la constituent pas : l'histoire est une œuvre de *synthèse*, qui, une fois les faits dégagés, recherche leurs rapports et qui vise à reconstituer des ensembles. L'œuvre de la synthèse qui, de connaissances isolées, essaie de former un tout, est en même temps qu'un problème de science, un problème d'art, puisqu'elle choisit parmi ces éléments pour en faire une unité organique. Certes, elle puise ses éléments en dehors de notre esprit ; mais, pour les mettre en œuvre, elle est obligée de faire appel à l'esprit humain : « la science est l'œuvre commune des choses et de l'esprit.... L'esprit a une part véritablement active et créatrice dans la formation de la science » et « ce qui est vrai de la science en général est bien plus vrai encore des sciences morales » et en particulier de l'histoire, qui sont des sciences de l'homme et, par conséquent, des sciences humaines [1]. De même,

1. E. Boutroux, Observations sur la communication de M. Xénopol. *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, 6 janvier 1912, p. 327-7. Cf. les observations de Bergson, discours à l'occasion du centenaire de Claude Bernard, 31 décembre 1913.

c'est à l'esprit humain que l'art empruntera la vie, qui lui permettra de ressusciter le passé[1].

Ainsi, tandis que le problème de l'analyse consistait à éliminer de la connaissance historique tous les éléments subjectifs qui pouvaient s'y rencontrer ou s'y glisser, le problème de la synthèse paraît être d'y introduire un élément humain ; après avoir dépouillé les faits historiques de la personnalité de ceux qui les ont constatés, on s'efforce de leur rendre leur caractère humain. C'est dire que cet élément subjectif, sans lequel il leur manquerait la vie, ne doit pas être un élément personnel, sans quoi on aboutirait à une œuvre d'art sans aucune réalité ; il doit être aussi impersonnel, aussi objectif que possible : en un mot, il doit être général, de manière à demeurer le même partout et toujours, quels que soient l'historien qui le met en œuvre ou l'histoire à laquelle il s'applique. Cet élément est la psychologie générale, qui, comme toutes les sciences morales, se fonde sur le postulat de « l'identité foncière de l'esprit humain » à travers les temps et les lieux, c'est-à-dire sur « la croyance à la constance des lois de la nature », « transportée du domaine de la matière sur celui de l'esprit[2] ».

Cette croyance, qui est la base même de l'histoire comme de toute science, pénètre les opérations historiques sous la forme de l'*analogie* du passé avec le présent. C'est grâce à l'analogie qu'on peut, dans l'analyse, remonter des documents aux faits ; c'est aussi grâce à elle qu'on peut, dans la synthèse, reconstituer les ensembles par l'imagination, en s'aidant de l'analogie de ce que nous connaissons directement du présent avec ce que nous entrevoyons d'autrefois dans les documents. Ce principe de l'analogie peut se formuler ainsi, d'une manière générale : « les choses humaines se passent, d'ordinaire, dans les circonstances analogues », toujours de la même façon[3] ; par suite, les autres hommes nous ressemblent, dans le passé comme dans le présent : l'homme reste toujours foncièrement le même, dans le temps et dans l'espace, avec les mêmes intérêts et les mêmes passions,

1. Cf. E. Boutroux, introduction citée à la traduction de Zeller, t. I, p. L.
2. Le postulat psychologique. Communication de Xénopol à l'Académie des sciences morales et politiques, 6 janvier 1912, surtout p. 320 et 325.
3. Malapert, t. II, p. 400.

les mêmes tendances profondes et les mêmes facultés maîtresses, et nous pouvons observer en petit, dans la vie ordinaire, ce qui se pratique en grand dans la vie politique ou dans l'histoire telle qu'elle nous est le plus fidèlement rapportée. « La tendance romantique, qui nous fait imaginer les hommes d'autrefois comme ayant des idées communes sans mesure avec les nôtres » et naïvement croire que la vie et la moralité d'autrefois différaient foncièrement de celles d'aujourd'hui[1], est une opinion sans aucun fondement et absolument antiscientifique ; elle rappelle la croyance aux cataclysmes du globe, tandis que le postulat de l'identité de la nature humaine ressemble à la croyance à la persistance, à travers les âges, des causes actuellement agissantes, croyance qui est éminemment déterministe et, seule, peut servir à constituer une science.

Ce rôle de l'analogie entre le présent et le passé a été, de tout temps, aperçu par les historiens[2] ; il est, de nos jours, proclamé par les théoriciens de l'histoire[3], dont l'un l'énonçait magistralement dans ces derniers temps, de la façon la plus générale, en ces termes : « L'image que nous nous faisons du passé se forme par analogie avec le présent, soit que nous soyons frappés des ressemblances qui les rapprochent, soit que nous notions les dissemblances qui les séparent ou les opposent[4]. » Par suite, s'il est incontestable que le sentiment des différences, de la diversité, constitue ce qu'on est convenu d'appeler le « sens historique[5] », il n'en est pas moins vrai que le véritable « esprit historique », dans toute son ampleur, comprend le sentiment des ressemblances et des identités, dont ces différences et ces diversités ne sont que des espèces ou des variétés : le grand historien, comme le savant de génie, saisit les analogies lointaines sous les formes différentes et dégage l'identité et la continuité de l'esprit humain sous les appa-

1. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. II, p. x.

2. Exemple dans l'antiquité, Thucydide, livre I, § 5-6 ; aux XVIIe et XVIIIe siècles, Leibniz (voir *Leibniz historien*, p. 604-605) et Montesquieu, *Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains*, chap. I, § 15, et III, § 2 ; au XIXe siècle, de Chateaubriand à Fustel de Coulanges, voir l'énumération des passages, *Rev. univ^e*, 15 juin 1914, p. 78-79.

3. V. *Introduction*, p. 187-93 ; Bernheim, p. 189-94.

4. Suit son rôle et son utilité. G. Monod, *art. cité*, p. 336-7.

5. « Le sens historique est le sens des différences. » Cité par G. Lanson, Histoire littéraire. *Méthode des Sciences*, t. II, p. 228.

rences les plus diverses, de même que le physicien réduit à l'unité les phénomènes les plus différents dans le monde de la matière.

Ainsi l'histoire a pour fondement « l'analogie psychologique », c'est-à-dire « la connaissance de l'homme [1] » ; mais cette connaissance, avons-nous vu, a son principe et sa fin en elle-même. L'analogie est la base inconsciente des raisonnements que nous faisons dans la vie courante et que nous transportons en histoire, mais dont nous devons nous défier quand ils se rapportent à notre personnalité sans que nous en contrôlions l'exactitude, comme lorsque chacun de nous se représente naïvement tout autre individu sur son propre modèle [2]. Le premier devoir de l'historien est donc celui que se propose tout homme raisonnable, essayer de se connaître soi-même pour arriver à étudier les autres, car « l'inaptitude à juger autrui est certaine chez qui est inapte à se juger, faute de se connaître [3] ».

Apprends à te connaître, et descends en toi-même,

doit-il se redire sans cesse avec le poète [4]. On arrive à se connaître et à se juger de proche en proche en essayant d'étudier et de comprendre ses semblables et en se comparant à eux ; on se connaît d'autant mieux que ces comparaisons seront plus étendues et plus répétées : c'est précisément en quoi consiste l'utilité générale de l'histoire [5], par elle on peut « se connaître et se rendre sage aux dépens des morts [6] ».

L'analogie est, en effet, le seul principe qui puisse réunir le passé au présent pour l'expliquer ; la comparaison, en les rapprochant, éclaire sans cesse l'un par l'autre ces deux moments de la durée : comme le présent nous est en quelque sorte

1. Sigwalt, *Logik*, t. II, p. 613-4.

2. Souvent, il est vrai, nous croyons les autres semblables à ce que nous sommes réellement, tandis que nous nous croyons meilleurs que nous ne sommes : c'est la croyance naturelle de l'égoïste et c'est alors, non par l'opinion qu'il a de soi, mais par celle qu'il a des autres, qu'on peut le connaître. On pourrait appeler *projection* cette assimilation d'autrui à notre propre moi.

3. E. Lavisse, *Rev. internat. de l'Enseign.*, 15 nov. 1898, p. 450.

4. Corneille, *Cinna*, acte V, scène I.

5. Monod, *art.* Histoire, p. 351.

6. J.-J. Rousseau, l'*Émile*, livre IV. Déjà Leibniz avait dit que, grâce à l'histoire, « rien n'est plus commode que d'apprendre aux dépens d'autruy ». *Leibniz historien*, p. 367, note 1.

directement connu par l'observation journalière et qu'il peut être vérifié à tout instant, il constitue en histoire la base nécessaire que l'on trouve au seuil de toute science, le point de départ qui permet de faire comprendre le passé en général, et, quelquefois, quand il s'agit d'un fait absolument analogue, de s'assurer de la façon dont il a pu avoir lieu, en d'autres termes de le vérifier directement.

Ce rapprochement perpétuel entre le passé et le présent semble être surtout nécessaire pour les périodes les plus éloignées de nous, où les différences particulières en même temps que les ressemblances générales entre les faits d'autrefois et d'aujourd'hui paraissent portées à leur maximum [1] : aussi la nécessité de cette comparaison est-elle reconnue des grands historiens qui s'occupent de l'antiquité [2] ; c'est là qu'ils voient « l'utilité pratique » de l'histoire ancienne [3], puisque non seulement elle nous permet de « nous bien connaître [4] », mais encore tourne à notre profit l'expérience de nos prédécesseurs [5]. Toutefois l'utilité en est si éclatante, qu'elle a été proclamée également par les historiens qui s'occupent de périodes plus modernes : Augustin Thierry faisait déjà remarquer que la révolution de 1789 permettait de comprendre les révolutions politiques du moyen âge et celle de 1830 toute l'histoire de France [6]. On a récemment constaté que l'existence des mouvements ouvriers contemporains nous livre le véritable caractère des luttes économiques et sociales du moyen âge [7] et remarqué que, si la connaissance de la Révolution française a fait tant de progrès au cours du siècle dernier, c'est surtout parce qu'elle n'a cessé de produire de nouvelles conséquences, qui nous font mieux comprendre la nature de ses causes [8].

1. D'après Bouché-Leclercq, *L'intolérance religieuse*, p. 84, nous ressemblons beaucoup plus aux Grecs et aux Romains qu'à nos ancêtres du moyen âge.

2. Ex. Mommsen et Renan, cités par G. Boissier, et celui-ci même, *Revue des Quest. histor.*, 1er oct. 1908, p. 569 ; cf. R. Pichon, *Rev. des Deux Mondes*, 15 juill. 1908, p. 308-9.

3. P. Guiraud, *Études économiques sur l'antiquité*. Paris, 1905, p. 292 ; A. Bouché-Leclercq, *o. c.*, p. XII.

4. Boissier, *l. c.*

5. A. Croiset, *les Démocraties antiques* ; Bouché-Leclercq, *Leçons d'histoire romaine*, 1909. Avant-propos et p. 85. C'était déjà l'idée de Leibniz : v. notre ouvrage, p. 365-66.

6. *Lettres sur l'histoire de France*.

7. G. Renard, *Rev. pédagogique*, 15 mars 1908, p. 270-1.

8. F. Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*, t. I, p. 20-21.

Ainsi le présent grossit et souligne en quelque sorte l'importance du passé ; par contre, l'étude du passé nous fait mieux pénétrer la nature du présent[1] et nous permet au besoin de l'orienter dans la direction qui nous paraît la plus avantageuse : tel est, par exemple, le résultat le plus clair des études contemporaines sur les républiques athénienne ou romaine, sur l'Afrique impériale ou musulmane ou sur la vie régionale de l'ancienne France. Le passé bien connu éclaire le présent et « prépare l'avenir[2] » ; l'histoire devient ainsi le lien qui unit les trois moments de la durée.

Ainsi « l'expérience moderne et l'expérience historique se prêtent un mutuel appui[3] ». Voilà pourquoi l'histoire est une œuvre de maturité : « on ne peut guère devenir un grand historien avant quarante ans[4]. » C'est ce qui explique que, au XVIIIe siècle, Montesquieu et Voltaire aient pris « le sens de la réalité concrète qui leur fit comprendre bien des évènements du passé » dans l'administration directe de leur fortune[5] : « l'habitude des chiffres et l'expérience des affaires » donnent en histoire l'esprit « réaliste[6] ». A plus forte raison, l'expérience de la vie politique n'est-elle pas inutile à l'historien : après les exemples de Thiers et de Guizot, ceux de Hanotaux et de Jaurès suffiraient à le prouver ; même certaines branches de l'histoire, concernant l'étude de l'administration ou de certaines institutions, ne peuvent être abordées que par des hommes connaissant directement par la pratique le maniement des affaires[7] ; seuls des spécialistes sont aptes à faire certaines observations et comparaisons.

1. Cf. au sujet du rôle de la géographie et de l'histoire, H. Hauser, *c. r.* de J. Sion, *Les paysans de la Normandie orientale. Rev. hist.*, nov.-déc. 1909, p. 404.

2. C'est le mot de G. Boissier, cité par J. Toutain, *Ibid.*, p. 363 : « Il appartient aux archéologues, en nous renseignant sur le passé, de préparer l'avenir ». Cf. G. Glotz : « L'histoire ancienne doit devenir, pour les investigations sociales, un terrain de prédilection. » *Rev. de Synth. hist.*, t. XI (1905), p. 124. Sur ces mêmes idées appliquées à l'histoire contemporaine, v. la lettre d'E. Lavisse aux étudiants alsaciens-lorrains. *Rev. intern. de l'Enseign.*, 15 janv. 1912, p. 83-84.

3. Pichon, art. cité pl. haut, p. 308.

4. L. Madelin, Henry Houssaye. *R. des Deux Mondes*, 1er déc. 1911, p. 673.

5. *Rev. des Ét. hist.*, sept.-oct. 1912. Le fait avait déjà été signalé pour Montesquieu par Le Play, *La Réforme sociale*, t. I, p. 39 et note.

6. G. Pariset, *Bibliographie lorraine* (1911-1912), p. 87.

7. Ex. l'organisation du crédit dans la Grèce égyptienne par Fr. Preisigke, ancien directeur des Télégraphes à Strasbourg. G. Glotz, *Rev. hist.*, sept.-oct. 1911, p. 114.

Cependant, si important que soit pour l'histoire en général ce sentiment de l'identité et ce principe de l'analogie, il la domine plutôt qu'il ne la pénètre, sauf dans la science de l'histoire, qui constitue la synthèse par excellence ; l'histoire, telle qu'on la conçoit d'ordinaire, étant composée de faits particuliers, s'attache aux différences plutôt qu'aux ressemblances entre les époques et les individus. Par suite, le sens historique est avant tout le sens des différences et le sens du relatif. La connaissance historique est essentiellement relative, puisque la conception de l'histoire est en rapport étroit avec l'époque où nous vivons[1], que notre connaissance des faits dépend des sources qui nous en restent, que le travail historique, œuvre de spécialisation qui réclame la division du travail, dépend de la capacité de chaque érudit, c'est-à-dire que chaque partie de l'histoire est doublement soumise au hasard, enfin que « l'importance historique d'un fait passé dépend en grande partie des autres auxquels il se trouvait associé[2] ». C'est pourquoi, en histoire, on atteint plus souvent la vraisemblance que la vérité : aussi la connaissance historique est-elle susceptible de progrès ; ce progrès peut s'opérer de l'ensemble aux détails et des détails à l'ensemble, aller de l'incertitude à la vraisemblance et à la certitude, de l'uniformité superficielle à la différenciation profonde[3].

De ce que l'histoire est une connaissance indirecte, qui ne se fonde pas sur l'observation immédiate, il ne résulte pas qu'elle ne puisse jamais arriver jusqu'à l'expérimentation : ses résultats sont susceptibles d'une vérification indirecte ou directe. Dans le premier cas, on recherche, par une comparaison extensive, si les faits que l'on a découverts sont compatibles entre eux et avec ceux que l'on connaît déjà d'ailleurs, par exemple avec les résultats obtenus par les différents historiens ; mais on n'obtient, en somme, entre ces faits, qu'une sorte de convenance interne, résultant surtout de l'absence de contradiction entre eux, et de concordance externe, puisqu'elle provient plus

1. *Introduction*, p. 277 ; cf. *Rev de Synth. hist.*, juin 1906, p. 337 et surtout en déc. 1912, l'art. de R. Doucet : Les œuvres historiques sont-elles susceptibles de vieillir ?

2. Mortet, *art.* Histoire, p. 133 a.

3. Sur le caractère du progrès en histoire, v. G. Monod, *art. cité*, p. 361-2, et A. Albert-Petit, *Revue des Deux Mondes*, 1er sept. 1910, p. 96-97.

des historiens actuels que des documents anciens. Dans le second cas, on a des preuves plus décisives : elles consistent dans la concordance obtenue par une comparaison extensive, pouvant même aller jusqu'à la comparaison générique, et qu'on opère, soit dans le temps, entre le présent et le passé, envisagé à différentes époques, soit dans l'espace entre des sociétés différentes ; on a alors « l'équivalent d'une expérimentation » ; bien plus, quand on peut obtenir une « vérification après coup », en découvrant, par exemple, des documents qui confirment pleinement nos hypothèses, la concordance fait place à une coïncidence qui ne laisse aucune place au doute[1].

Tels sont les principes qui dominent la synthèse historique. Cette synthèse ou construction est préparée par certaines opérations, qui complètent l'analyse et se retrouvent déjà dans la critique des faits ; ces opérations, en quelque sorte intermédiaires entre le domaine de l'analyse et celui de la synthèse, sont le raisonnement, la position des questions, l'hypothèse et la recherche des causes : toutes comportent plus ou moins la comparaison.

La comparaison se trouve naturellement à la base du *raisonnement constructif* qui est entièrement fondé sur l'analogie. Ce raisonnement analogique a pour majeure « un principe général induit de l'expérience » et d'ordre psychologique, que l'on peut formuler ainsi : « Tout phénomène contemporain dans telles conditions produit telle manifestation » ; la mineure est « une analogie constatée entre le document et les manifestations contemporaines observées directement ». « L'induction part de l'expérience, elle relie la proposition historique à la connaissance présente ; l'analogie est tirée de l'examen du document, elle relie la proposition à la réalité passée » : le présent est ainsi relié au passé par un intermédiaire à la fois actuel et exprimant le passé, le document. Comme la pratique de l'histoire est régressive, le raisonnement s'y opère en commençant par la mineure, qui nous est immédiatement fournie par le

1. *Rev. de Synth. hist.*, t. X, févr. 1905, p. 109. Cf. : « Quand un historien a établi une proposition en se servant de certains documents, si les documents qui lui sont restés inconnus conduisent aux mêmes conclusions, la conclusion devient beaucoup plus probable, parce qu'on l'a trouvée conforme à la réalité dans un cas pris au hasard et que l'historien n'avait pu prévoir. » Cf. Seignobos, *art. cité, Rev. philos.*, août 1887, p. 178.

document, puis en en induisant la majeure plus ou moins inconsciemment[1]. Ce syllogisme, où l'une des prémisses reste dans l'esprit, prend ainsi la forme d'un *enthymème* ; mais il reste toujours un syllogisme, où, quand les prémisses sont implicitement exprimées, leur ordre est interverti[2].

Dans tout syllogisme, la vérité de la conclusion dépend de la certitude des prémisses ; or il faudrait, pour qu'elle fût certaine, que l'induction qui sert de majeure fût une loi sans exception et que l'analogie invoquée dans la mineure fût exacte, alors que les deux cas sont très rares ; aussi « la conclusion de ce raisonnement reste douteuse parce que la loi n'est jamais absolue et l'analogie jamais complète[3] ». Pour savoir quel est le degré de probabilité de chaque conclusion, on doit s'astreindre à rendre son raisonnement toujours conscient, en formulant nettement les termes du syllogisme, d'abord la majeure, puis la mineure, et toujours conclure, d'une manière positive ou négative : l'historien, même s'il n'est pas versé dans la psychologie descriptive, « peut éviter ... les erreurs les plus grossières en prenant soin de formuler les principes sur lesquels il raisonne » et en analysant soigneusement le document qui lui permet « d'affirmer qu'une manifestation ancienne est analogue à une manifestation moderne », enfin il ne doit pas, dans sa conclusion, dépasser la portée des prémisses[4] ; en d'autres termes on doit, dans la teneur même du raisonnement, se conformer toujours aux règles de la logique formelle.

Ce raisonnement analogique, qui remonte du présent au passé par l'intermédiaire du document, est la base de l'inférence en histoire : il est ainsi le fondement du raisonnement histo-

1. Cf. Seignobos, *art. cité, Rev. philos.*, juillet 1887, p. 27.

2. A.-D. Xénopol, *Rev. de Synth. hist.*, mai-juin 1911, p. 257-68, a voulu y voir, sous le nom d' « inférence », un raisonnement distinct à la fois de l'induction et de la déduction, à cause, non « de la forme intérieure, mais bien de l'*ordre* dans lequel » les prémisses se présentent à l'esprit (p. 261). Il a négligé de les mettre en forme rigoureuse (p. ex. p. 260 et 263) ; la plupart ne sont pas des raisonnements simples, bien qu'il y ait un rapport logique entre les faits qu'il indique. Sa théorie est beaucoup plus compliquée et moins claire que celle de Ch. Seignobos. D'ailleurs, ce mot d' « inférence » est trop vague : au moins devrait-on y ajouter l'épithète d' « analogique ».

3. Cf. Seignobos, *l. c.* Cf., p. 12-22, de nombreux exemples de ces syllogismes, avec les restrictions convenables sur la valeur des prémisses, surtout de la majeure.

4. Id., août 1887, p. 172-3, qui énumère les vices d'analogie ; cf. *Introduction*, p. 219.

rique proprement dit, tel qu'on le pratique d'ordinaire, c'est-à-dire portant entièrement sur des individualités. Ce syllogisme, où le moyen terme est un homme ou un pays, n'est exact que si la majeure a été déjà tirée comme conclusion d'une majeure plus générale : en d'autres termes, ce raisonnement ne se justifie logiquement que s'il est, non un syllogisme simple, mais une partie d'un *polysyllogisme*, où le premier syllogisme est plus général que le second. Cette règle s'applique aussi bien au raisonnement *positif*[1], qui consiste soit à tirer des documents tout ce qu'ils contiennent, soit à suppléer par le raisonnement à ceux qui manquent, qu'au raisonnement *négatif*, qui a pour but de tirer, sous certaines conditions, d'un document la négation même d'un fait qu'on n'y trouve pas. Sans doute, dans la pratique, on n'énonce pas la loi qui sert de majeure au premier syllogisme ; mais il y a profit à le faire, dès qu'il s'élève un doute sur la valeur de la conclusion : ce procédé a l'avantage de nous permettre de comparer les données de l'expérience et des documents, d'une part, avec les résultats qu'on en tire, de l'autre.

C'est cette même comparaison entre ce que nous pouvons réellement savoir et ce que nous voudrions apprendre, qui résulte de la *position des questions*. Cette opération est d'une importance capitale dans la construction historique, car elle suffit à distinguer le véritable historien qui sait ce qu'il cherche, de l'amateur qui se traîne à la remorque des documents et même de l'érudit qui se laisse mener par eux ; elle permet d'abord d'orienter nettement les recherches, ensuite de commander les matériaux, enfin d'ordonner les faits qu'on en a tirés. Cette position des questions peut devancer ou suivre l'étude des documents : dans le premier cas, elle provient d'ordinaire de l'analogie que nous supposons entre le passé que nous voulons étudier et le présent que nous connaissons ; dans le second, elle naît surtout du rapprochement des documents qui nous suggère des questions ou des réponses. Ces deux formes du problème sont également légitimes, à condition qu'elles se complètent et se contrôlent l'une l'autre : il est bon de partir d'une idée nette, quitte à l'écarter, si elle est contre-

1. Sur ce raisonnement, comme « application du principe fondamental de l'histoire, l'*analogie* de l'humanité présente avec l'humanité passée », v. *Id.*, p. 222, sur la nécessité de le faire porter sur des ensembles, p. 224 et 226.

dite par les documents ; c'est pourquoi, en histoire comme dans la plupart des sciences, l'hypothèse est la principale forme que revêtent ces questions [1].

Peu de sciences font une aussi grande part à l'*hypothèse* que l'histoire, cette « pauvre petite science conjecturale [2] », qui « n'est guère qu'une suite d'hypothèses suggérée par le hasard des documents [3] ». On ne peut, croyons-nous, faire en histoire trop d'hypothèses : pour certaines périodes ou certains ordres de faits, les données sont tellement fragmentaires et tellement incomplètes, qu'on doit s'efforcer de les réunir entre elles ou de suppléer à leur absence par des hypothèses. De même que, selon Bacon, le savant devrait faire des expériences « pour voir », l'historien devrait formuler des hypothèses plausibles au fur et à mesure qu'il établit les faits, afin de les expliquer provisoirement [4] ; aussi ne doit-on pas craindre d'accumuler les recherches avant d'énoncer définitivement les hypothèses explicatives et de leur faire prendre place dans l'exposition historique. Ces hypothèses sont entièrement fondées sur la comparaison individuelle ou extensive, soit qu'elles proviennent de l'analogie constatée entre un fait historique ancien et un fait d'expérience actuel, soit qu'elles résultent du rapprochement de deux faits ou de deux personnalités du même genre, qui fait supposer entre elles une relation causale, en envisageant leur ressemblance ou leur différence.

L'hypothèse étant présentée comme la solution d'une question, doit satisfaire à toutes les données du problème, sans en négliger aucune ; toute hypothèse historique doit donc répondre à une double condition, positive et négative : se fonder sur des documents ou des faits certains et n'en contredire aucun. Elle réclame donc, pour être plausible ou acceptable, non seulement l'absence de contradiction, mais encore la convenance complète avec les données du problème. D'une façon générale,

1. *Id.*, p. 184 note 1.

2. D'après le mot de Renan.

3. L. Halphen, *Rev. de Synth. hist.*, octobre 1911, p. 123. Nous avions dit déjà, presque dans les mêmes termes, à propos des documents : « l'histoire n'est guère qu'une suite d'hypothèses suggérée par eux ». *Bulletin de la Société d'archéologie lorraine*, déc. 1906, p. 295.

4. Voilà pourquoi il est bon de noter, en étudiant les documents, les questions où les explications qu'ils nous suggèrent, à condition de les séparer nettement du texte de ces documents.

les meilleures hypothèses sont celles qui sont les plus simples, parce qu'elles conviennent à un plus grand nombre de données, c'est-à-dire qu'elles sont plus fécondes ; en particulier, les meilleures hypothèses en histoire sont celles qui découlent directement des documents et des faits. Toutefois cette convenance ne donne que la vraisemblance ; on doit s'efforcer d'aller plus loin, en établissant fermement les hypothèses. Étant donné plusieurs hypothèses également plausibles, on peut les essayer successivement, pour voir celle qui réussit le mieux. La comparaison sert ainsi à les vérifier, soit d'une façon générale, en examinant leur vraisemblance relative, soit d'une façon particulière, quand plusieurs vraisemblances ou probabilités se fortifient l'une par l'autre, que des hypothèses semblables sont suggérées à des auteurs différents dans des études très diverses ou faites à différents points de vue, en d'autres termes, quand plusieurs hypothèses indépendantes arrivent à concorder complètement ; mais cette vérification reste toujours problématique jusqu'à la découverte des documents qui les confirment de point en point [1]. La véritable logique de l'hypothèse devrait être dégagée par induction des conditions dans lesquelles ont été émises les grandes hypothèses que l'expérience a vérifiées après coup.

C'est par une hypothèse fondée sur l'analogie que l'on atteint d'ordinaire les *causes*, soit les causes extérieures et apparentes, soit les causes intérieures et profondes, auxquelles les premières se ramènent finalement. Aussi, les causes extérieures, c'est-à-dire les faits matériels et antérieurs aux évènements qu'il s'agit d'expliquer, peuvent-elles être dégagées nettement par le rapprochement des documents ou des faits, comme nous l'avons vu dans la recherche de la portée de ceux-ci.

Quant aux causes internes, c'est-à-dire aux motifs, on ne les trouve pas toujours indiquées dans les documents et il faut alors les imaginer par analogie avec celles que nous connaissons ; si elles sont explicitement mentionnées, elles requièrent une sorte de critique de sincérité où l'on doit comparer les motifs invoqués aux actes réels et vérifier le résultat d'après

1. Xénopol, *Rev. de Synth. hist.*, avril 1909, p. 178 ; cf pl. haut, à propos de la vérification en histoire.

le témoignage des contemporains [1] : elles sont d'autant plus trompeuses que des causes morales diverses, comme la passion, l'intérêt ou la vertu, non seulement se voilent, mais peuvent produire des effets semblables ; en somme, elles demeurent toujours à peu près hypothétiques.

Toutes ces opérations aboutissent aux opérations proprement synthétiques, qui en sont la prolongation, mais sont distinctes de la véritable « synthèse », qui est le couronnement même de l'histoire [2]. On peut user dans ces opérations synthétiques des mêmes précautions que dans les opérations analytiques, « éviter la précipitation et la prévention ». On se garde de toute précipitation dans l'établissement des ensembles en les fondant sur la considération approfondie du détail, provenant d'études critiques des sources [3] ; l'analyse est la condition fondamentale de la synthèse. La prévention est beaucoup plus difficile à éviter, parce qu'elle revêt une double forme, selon qu'elle s'adresse à notre intelligence ou à notre sensibilité. La première forme consiste dans les affirmations dogmatiques et la logique à outrance : autant il est légitime de partir d'une idée préconçue et, au besoin, d'une synthèse hypothétique, pour orienter nos recherches, autant il est fâcheux de faire place à ces idées dans les résultats et de ne pas corriger nos hypothèses, si nous le pouvons : l'historien doit éviter la logique que contredisent les faits et ne jamais dissimuler son ignorance. La seconde forme de la prévention, c'est la passion politique ou religieuse : l'historien doit être aussi impartial que possible, rechercher et accueillir la vérité sans rien y changer, quelles que soient ses préférences personnelles.

Ces conditions purement négatives se complètent par d'autres, d'un caractère positif. Pour aboutir à la synthèse, l'historien dispose encore des mêmes moyens qu'il a employés dans l'analyse. On a cru pouvoir avancer qu'il se servait, dans la première, d'un procédé absolument différent, l'intuition, « cet

1. Cf. *Introduction*, p. 252-3 et 237.

2. Nous en parlerons à notre IIIe partie ; nous employons ici parfois le mot de synthèse, sans guillemets, par abréviation pour opérations synthétiques.

3. Ainsi, pour les écrits juridiques, « la synthèse n'est légitime que si l'âge, le caractère, la portée de chaque document, sont fixés, au préalable, en allant du connu à l'inconnu ». J. Flach, *Études critiques sur le droit romain au moyen âge*, 1890, p. 8.

acte spontané et presque irréfléchi de l'esprit qui tout à coup entrevoit ou croit entrevoir la logique des choses longtemps observées, remuées et encore rebelles à la classification [1] ». Ceci est vrai en partie, s'il s'agit d'une synthèse provisoire et hypothétique, non d'une synthèse complète et scientifique, car l'intuition est le pressentiment, au besoin la divination, mais non la connaissance même de la vérité ; elle est un point de départ utile, non un aboutissement suffisant. Cette intuition, d'allure mystérieuse, n'est peut-être au fond qu'une comparaison impliquée, un rapprochement inconscient des parties avec l'ensemble et de leur agencement réciproque ; du moins, la comparaison a, sur elle, l'avantage d'être un procédé plus conscient et, par suite, plus méthodique et peut-être plus fécond. Les opérations synthétiques présentent, en effet, toutes les formes de la comparaison que nous avons dégagées : comparaison individuelle et embryologique, extensive et générique, voire normative, selon les questions que l'on traite et les opérations qu'on leur fait subir.

Les principales de ces opérations synthétiques sont le classement et le groupement des faits, l'établissement des ensembles, la disposition, l'exposition, l'établissement des résultats et des conclusions. La comparaison y joue un rôle aussi considérable que dans les opérations analytiques ; mais ce rôle, étant plus abstrait, est moins facile à saisir et, par suite, apparaît moins nettement : au point de vue de l'évidence et de la netteté du rôle de la comparaison, il y a à peu près, entre l'analyse et la synthèse en général, la même différence qu'entre la critique des documents et la critique des faits.

Le *classement* des faits, qui consiste à rapprocher les faits de même nature, s'opère, comme tout classement, par comparaison ; mais il est parfois délicat à établir, à cause du caractère complexe de certains faits. C'est pourquoi la meilleure et la plus sûre manière d'arriver à faire un classement complet est d'adopter d'avance des cadres formant un questionaire général que l'on remplit peu à peu [2] : on opère ainsi une sorte de compa-

1. « L'intuition, dans l'histoire, comme dans les sciences proprement dites, permet à un moment donné de coordonner et de subordonner les faits les uns aux autres, de saisir l'harmonie du tout. » A. Fontaine, *Revue du mois*, 19 janvier 1911, p. 102.

2. *Introduction*, p. 201-3.

raison normative. Ce classement des faits d'après leur nature aboutit à créer des sciences particulières, que nous retrouverons plus loin, quand il s'agira de la méthode comparative : étant tous du même genre, ces faits sont soumis naturellement aux mêmes procédés.

Le *groupement* des faits dépend naturellement de ces faits, tels qu'ils ressortent de la nature, de l'état des documents connus et du but qu'on se propose : en d'autres termes, la disposition générale d'un sujet est subordonnée à ce sujet même. Ce groupement peut s'opérer suivant l'ordre chronologique, géographique ou logique. La forme la plus ordinaire de ce groupement, parce qu'elle est issue directement de la critique des faits, est la *monographie*, qui peut combiner avec l'ordre logique les ordres chronologique et géographique. Une monographie, pour être complète et présenter des résultats aussi étendus que possible, doit être complétée par la comparaison de l'époque ou du pays envisagés avec les temps et les lieux voisins ; c'est ce qu'on doit faire, notamment dans l'histoire locale, où tout travail, « si spécial qu'il soit, doit être rattaché à l'histoire générale [1] », celle-ci et l'histoire locale s'expliquent et se complètent, d'ailleurs, réciproquement [2]. Ces différents éléments doivent être bien proportionnés entre eux, de manière que l'un ne soit pas trop développé aux dépens de l'autre : par exemple, dans une biographie, l'histoire générale ne doit pas étouffer l'histoire particulière et on doit situer son personnage à sa vraie place, sans exagérer ses mérites propres. Même, certains sujets, qui comportent peu de sources, requièrent la considération des documents analogues de même date et de même origine : ainsi la comparaison individuelle se complète par la comparaison externe et va même jusqu'à la comparaison

1. M. Dumoulin, Choses à faire. *Rev. de Synth. hist.*, déc. 1901, p. 307.

2. « L'histoire provinciale bien comprise doit servir de contrôle et de preuve à l'histoire générale, lui emprunter ses clartés, ses jalons sans lesquels elle s'égare et tâtonne ; mais lui fournir, en retour, des informations *sûres* et *catégoriques*, renouveler ses impressions et réformer parfois ses jugements. » Vitet, *Journal des Savants*, 1855, p. 753. Cf. E. Bouchet, Le réveil des études historiques en province, région du Nord, *Rev. des Ét. hist.*, nov.-déc. 1913, p. 659-92, surtout p. 661 : « L'histoire générale est indispensable à quiconque s'applique à écrire une monographie locale, mais... elle est elle-même constituée par la réunion des éléments dont les histoires spéciales la nourrissent. Histoire générale et histoire locale, provinciale, régionale, réagissent l'une sur l'autre, se prêtent un mutuel appui et progressent l'une par l'autre. »

générique. Dans le sujet nettement délimité, découpé en périodes par les événements essentiels, le rapprochemement des faits du même genre, établi d'après le questionnaire général ou la nature des documents, donne un plan logique bien plus clair et plus satisfaisant pour l'esprit que l'ordre chronologique pur, avec lequel il doit, d'ailleurs, se combiner autant que possible.

A l'intérieur de ces cadres, l'historien doit, à chaque instant, reconstituer des *ensembles,* comme des portraits individuels ou des groupes d'individus, des tableaux généraux, soit avec des sources en grand nombre et de valeur à peu près certaine, soit avec des documents rares et incertains. Le premier cas est celui de l'histoire moderne et surtout contemporaine ; le second, celui de l'histoire ancienne, surtout dans les périodes primitives. L'un est d'autant plus facile qu'il s'agit de sociétés proches de la nôtre et semblables à elle, sur lesquelles non seulement nous avons de nombreux documents, mais encore l'expérience peut nous fournir directement des renseignements ; l'autre est beaucoup plus délicat : il requiert une grande pénétration pscychologique pour imaginer avec vraisemblance ce que des documents épars ou peu sûrs permettent à peine d'entrevoir, pour combler les lacunes qui s'y trouvent et en tirer des faits certains, en un mot, pour y ajouter des traits vivants qui ne soient pas fantaisistes. C'est là surtout que triomphera l'intuition, à condition qu'on en précise d'abord et qu'on en vérifie ensuite les données ; on fera ainsi une comparaison normative des détails connus à un ensemble idéal, imaginé d'après l'analogie que nous pouvons constater entre ces détails fournis par les documents et le tableau d'une société différente de temps et de lieu, mais non de constitution, connue directement par l'expérience ou indirectement par des récits de seconde main ; pour être sûr de s'écarter le moins possible de la vérité, on doit « se rendre bien compte de la valeur relative de ces documents et de ce qu'on y ajoute pour construire un édifice [1] », c'est-à-dire les comparer entre eux et avec l'ensemble obtenu, on doit aussi contrôler sans cesse les résultats personnels ainsi obtenus par ceux des autres historiens et profiter des

1. G. Monod, *Rev. hist.*, janv.-févr. 1897, p. 127.

critiques que nous font les spécialistes, généralement bien informés et plus à même que nous de juger la réalité d'un tableau qui n'est pas leur œuvre personnelle.

Mais la construction et l'exposition historiques ne sont pas seulement une question de science, il y entre de l'art, puisque « l'art est la vérité choisie [1] », ou plutôt la science et l'art s'y complètent. Par une réaction un peu exagérée contre les anciens historiens, qui faisaient de l'histoire un genre purement littéraire, les érudits de la fin du siècle dernier ne voulaient plus accorder à l'art la moindre place ; il s'est produit depuis quelque temps avec raison un mouvement en sens contraire [2], car on a reconnu que l'art entre forcément dans la mise en œuvre des matériaux [3], qu'il donne la vie à toute reconstitution historique et que l'habileté de leur disposition, l'agrément de la forme sous laquelle ils sont disposés ajoutent considérablement à la force probante des faits. Dans toute œuvre humaine, la forme est inséparable du fond ; l'accord parfait de l'un et de l'autre engendre une harmonie qui est à la fois une preuve de perfection et un indice de vérité. Ces qualités de forme, c'est-à-dire d'ordre et de clarté dans la disposition, d'harmonie et d'équilibre dans la composition, de tact et de mesure dans l'expression, sont, d'ailleurs, des qualités dans lesquelles excelle le génie de notre race, qui ont mis longtemps la production historique française hors de pair et qu'il serait dangereux de laisser périmer, comme s'y résignent trop facilement beaucoup de nos jeunes historiens.

Si, comme on l'a dit aussi, « l'art est l'homme ajouté à la nature », c'est-à-dire l'expression de certaines réalités par une personnalité, l'exposition qui y a recours est à la fois la partie la plus élevée et la plus active de l'histoire. L'érudition qui ne cherche pas à tirer parti de ses découvertes pour

1. A. de Vigny, *Journal d'un poète.*

2. Cf. Monod, *art. cité*, p. 360. — Toutefois celui-ci s'est contenté de quelques explications très générales, il n'a pas fait la théorie de cette partie de l'histoire, que personne n'a abordée, à notre connaissance. Nous avons essayé d'y suppléer dans ce qu'elle peut renfermer de commun aux diverses œuvres historiques, quelles qu'elles soient : c'est ce qui explique aisément notre insuffisance.

3. C'est ce qu'avait dit Augustin Thierry : « A mon avis, toute composition historique est un travail d'art autant que d'érudition : le soin de la forme et du style n'y est pas moins nécessaire que la recherche et la critique des faits. » Cité *Rev. pédagogique*, 15 juill. 1909, p. 83.

faire avancer l'histoire proprement dite et l'information perpétuelle qui jamais ne s'arrête pour se concentrer dans une œuvre, sont, en effet, une forme de l'activité intellectuelle un peu inférieure qui, une fois qu'elle est devenue une habitude, se soumet à la loi du moindre effort ou de l'inertie et se concilie fort bien avec la paresse d'esprit : pour composer et écrire, il faut réagir contre cet état d'habitude et d'inertie, sortir de soi-même afin de donner ce dont on est capable, et cet effort est aussi pénible qu'utile. Il est vrai que cette partie de l'histoire, étant la plus personnelle, est aussi la plus subjective et la plus discutable ; mais, en l'établissant d'une manière réfléchie et méthodique, on peut arriver à lui donner plus d'universalité et de fixité.

Toute exposition historique doit présenter de l'unité et de la suite, de la clarté et de la précision : les deux premières qualités tiennent plutôt au fond et les deux dernières à la forme, les unes constituant le plan et les autres se rapportant au style. Un développement, quel qu'il soit, ne doit jamais être abandonné au hasard, mais dirigé d'une façon ferme vers un but précis ; aucun ordre de connaissances n'a aussi besoin de cette logique interne que l'histoire, dont les faits sont si nombreux et si peu nécessaires en eux-mêmes. Tout développement historique requiert ainsi un plan rigoureux, où le sujet soit un tout, subordonne l'accessoire à l'essentiel et rattache entre elles les différentes parties : on voit qu'on obtient ce plan, dans l'ensemble comme dans les divisions, en comparant entre eux les faits et les idées et en rapprochant sans cesse les parties du tout et le tout des parties, de manière à dégager la meilleure exposition à la fois dans l'ensemble et dans les détails.

L'unité de composition est la première condition de toute exposition ; elle résulte de la façon dont on a posé le problème que l'on se propose de résoudre : quand il est posé dans toute son ampleur, l'exposition devient la démonstration, sinon d'une idée unique, du moins d'une idée essentielle à laquelle concourt l'ensemble des faits, quelque chose comme la démonstration d'un théorème suivi de ses corollaires. Aussi doit-on, pour acquérir « cette unité organique qui seule peut donner à un livre une armature solide [1] », concentrer et en quelque sorte

1. J. Toutain, *Rev. hist.*, nov.-déc. 1909, p. 358.

ramasser son développement, le débarrasser de toutes les considérations étrangères à l'idée générale, c'est-à-dire des hors-d'œuvre et des digressions parasites qu'il faut résolument rejeter en appendice. Ce développement doit être un tout, c'est-à-dire avoir un début, un milieu et une fin ; mais chacune de ces parties doit être elle-même un tout, également subdivisé en parties, où l'on doit mettre « en relief les caractères essentiels et leur subordonner ce qui n'est qu'accessoire », « ordonner autour des faits décisifs et des caractères importants... le cortège innombrable des menus faits [1] ». Ce résultat est atteint quand le titre même de l'ouvrage en indique nettement et complètement le sujet, lorsque la question est posée dès la première ligne, que les différents chapitres ont également un titre clair et complet et que chaque paragraphe, étant le développement d'une seule idée, peut être résumé par un mot ou une expression.

Pour rendre ce tout organique, il faut en faire un ensemble harmonieux, en choisissant, en équilibrant et en groupant ses parties, c'est-à-dire ses divisions et ses chapitres. La synthèse étant par essence une réunion, il faut que les parties dont se compose le développement ne soient pas des tronçons, mais des membres, qu'elles servent à rapprocher plutôt qu'à séparer, que les divisions soient. non seulement indispensables, mais simples et en petit nombre, enfin qu'elles se complètent réciproquement et se fassent pressentir l'une l'autre. L'étendue de ces différentes parties doit être proportionnée à l'importance des idées à développer ; il est bon cependant de donner à chaque division une longueur, sinon identique, du moins à peu près équivalente : on obtient ce résultat en scindant en chapitres distincts les développements trop considérables ou en réunissant en un même chapitre des développements trop maigres, de manière à garder un certain équilibre. Il faut enfin s'efforcer de trouver, pour chaque partie, la place qui lui convient le mieux et où elle a sa pleine lumière. Comme les précédentes, ces opérations supposent une comparaison constante, d'un caractère à la fois individuel et normatif.

1. R. Michel, c. r. de R. de Lasteyrie, *L'Architecture romane*. *Rev. hist.*, mars-avril 1913, p. 381.

Ces différentes parties du développement doivent se suivre dans un ordre rigoureux et marquer sans cesse l'enchaînement des éléments qui les composent. Il y a, dans tout développement, une continuité générale, c'est-à-dire une logique interne qui fait progresser la démonstration, et une continuité particulière, c'est à-dire une certaine façon de présenter les faits, qui en découvre les rapports réciproques. On doit ainsi articuler les événements les uns dans les autres, de manière à faire apparaître l'enchaînement des causes avec les effets et l'interaction des faits les uns sur les autres. Les meilleurs moyens pratiques pour y arriver paraissent être d'annoncer ses divisions, de donner toujours toutes les explications nécessaires à l'endroit où elles ont leur plein effet, de faire pressentir les conséquences importantes ou les changements notables et de réunir les différents paragraphes par des transitions qui en indiquent naturellement les rapports. On aboutit ainsi à un développement harmonieux, bien proportionné et bien équilibré à la fois, où l'ordre logique se concilie habilement avec l'ordre chronologique, qu'on ne doit jamais perdre de vue en histoire[1].

D'autres procédés plus spéciaux peuvent concourir à ce but. Pour donner à un développement son maximum d'intérêt et de force probante, il est bon de toujours rattacher les faits particuliers à des idées générales, de trouver de ces « vues d'ensemble qui vivifient véritablement le récit historique[2] », qui lui donnent à la fois de l'air et de la lumière. Pour acquérir le plus de netteté possible, on doit toujours, dans l'exposition, distinguer les éléments différents, tout en indiquant leurs rapports :

1. Ce plan est d'autant plus difficile à découvrir que l'on a plus de documents ou de faits ; pour le dégager, il est bon, après une première information, de bâtir un plan logique que l'on pourra garder dans l'ensemble, mais modifier dans ses parties au fur et à mesure de son exécution. Avant de commencer la rédaction définitive, il y a avantage à charpenter très solidement ce plan, dans l'ensemble et les détails, de manière à n'avoir que des retouches à y apporter. Toutefois, d'après notre expérience personnelle, si les détails subsistent souvent tels quels, il est rare qu'il en soit de même du plan dans ses grandes lignes, que l'on ne trouve guère qu'à la rédaction ; mais le plan fût-il mauvais, il en faut avoir un avant de commencer la rédaction : on ne saurait construire une œuvre quelconque sans un plan initial. On est ainsi, comme dans les opérations préliminaires de l'analyse et de la synthèse, dirigé par une suite d'idées générales ou particulières, que leur comparaison avec les faits réels fait conserver ou transformer peu à peu.

2. L. Bréhier, *Rev. hist.*, nov.-déc. 1912, p. 325.

dans une narration il faut résolument rejeter en note les discussions critiques avec tout l'appareil d'érudition, pour ne donner dans le texte que les résultats de la critique des faits ; il est bon de séparer entièrement l'exposition des faits qu'on a pu établir fermement de la considération de leurs causes ou de leur appréciation, parce que les causes sont d'ordinaire problématiques et les jugements subjectifs ; on doit aussi poser successivement une situation et ses transformations, en séparant l'exposition d'un état donné comme point de départ du tableau d'une évolution qui en est la suite. Pour être aussi clair que possible, il faut « ne citer aucun nom propre sans dire de qui il s'agit, aucun mot technique ou sorti de l'usage sans l'expliquer[1] ». A plus forte raison est-il nécessaire de donner toujours ses preuves, pour permettre le contrôle[2], de distinguer, dans les résultats que l'on présente, les différents degrés de vraisemblance, en n'affirmant que ce qu'on a pu établir et en présentant les hypothèses comme des hypothèses : ainsi l'historien scrupuleux « accumule les nuances et les ombres, tâche de traduire, patiemment et prudemment, la diversité infinie des faits[3] ». Nous reconnaissons encore ici l'action de la comparaison, dans ses applications les plus générales comme les plus particulières.

Tel nous apparaît le plan d'une œuvre historique, dans l'ensemble et dans les détails ; cette œuvre doit être écrite dans un « style simple, précis et ferme, qui est proprement la langue de l'histoire[4] ». La simplicité est la première qualité requise : l'historien doit, non seulement redouter tout pédantisme et toute enflure, mais bannir tout terme obscur ou prétentieux, par exemple tout terme technique superflu ou toute expression abstraite équivalente à des mots concrets. La simplicité n'exclut pas la précision, qui s'obtient par l'emploi du mot juste, auquel on donne toute sa propriété et son sens plein, et par l'usage habile et mesuré des traits pittoresques empruntés aux documents. Ces deux qualités se concilient parfaitement avec la vigueur du style, qui résulte à la fois de la brièveté du développement et de la sobriété de l'expression. En un mot, l'idéal

1. A.-G., c. r. de H. Carré, *Louis XV*. *Rev. hist.*, 17 mars 1910, p. 211.
2. Cf. *Introduction*, p. 264, note 3.
3. P. Caron, *Rev. d'hist. mod. et contemp.* ; juill.-août 1909, p. 219.
4. Foncin, *Rev. univ*, 15 nov. 1906, pt 281.

de la langue de l'histoire serait une élégante et lumineuse concision, rappelant la forme classique, où chaque mot porterait ou ferait image. Ces qualités littéraires doivent être subordonnées à l'expression de la vérité, sans quoi elles aboutiraient à « la recherche du faux pittoresque, de l'art pour l'art[1] ».

Toutes ces opérations si délicates sont donc affaire de mesure et de goût, par suite, de choix et de comparaison en général, et il est assez difficile de préciser les formes de cette dernière : il n'en est plus de même lorsqu'elle prend la forme précise de l'analogie. L'emploi de ce procédé nous permet de découvrir des formules qui, résumant des groupes de faits ou des traits de psychologie, présentent les résultats de l'exposition ramassés sous un aspect saisissant et donnent un extrême relief au style ; comme elles sont fondées sur l'analogie et qu'elles doivent, pour avoir leur maximum d'effet, être à la fois frappantes et faciles à saisir, les plus simples sont généralement les meilleures[2] ; mais il ne faut pas dédaigner celles qui proviennent de trouvailles de style[3] ou de rapprochements parfois inattendus[4]. Tels sont quelques-uns des procédés qui permettent de donner à une composition historique la tenue littéraire qu'on est en droit de réclamer d'elle.

Outre ce rôle au point de vue artistique et surtout formel, la comparaison joue un rôle spécial dans l'exposition historique. Elle y constitue un véritable moyen de précision : le rapprochement de certains faits de même ordre, montrant en quoi ils consistent et en quoi ils diffèrent, fait mieux saisir leur nature et leur originalité ; elle est aussi un moyen d'explication qui fait comprendre l'inconnu par le connu, soit que le rapprochement ait lieu entre certains faits du passé et certains faits contem-

1. Caron, *art. cité.*

2. « Le droit pénal sans la procédure est comme un manche de couteau sans lame et la procédure sans le droit pénal comme une lame de couteau sans manche. » Th. Mommsen, *Le droit pénal romain*, trad. fr. 1907, p. XIV (texte VII).

3. P. ex., quand Vandal, *Louis XV et Élisabeth de Russie*, dit que Pierre le Grand concevait l'union avec la France « comme une nécessité de principe, sa fille le considérait comme un mariage d'inclination, et Louis XV ne l'envisageait que comme un rapprochement de circonstance ». Cité par le marquis de Ségur, *Rev. des Deux Mondes*, 15 nov. 1910, p. 262.

4. Le « plafond d'Altamira, sorte de chapelle Sixtine de l'art quaternaire », qui ne vaut pas la suivante : « l'apparition des premières œuvres d'art et d'archéologie, ce qu'est à la vie de l'homme le premier sourire de l'enfance. » Déchelette, *o. c.*, p. 150.

porains, soit qu'il se fasse entre des périodes peu connues nouvelles et d'autres mieux connues : c'est ainsi que la conquête de l'Afrique romaine par les Vandales de Genséric, connue par des documents plus nombreux et plus rapprochés des événements que la conquête de la Gaule par les Francs de Clovis, fait mieux comprendre dans quelles conditions un pays romanisé a été facilement soumis par des Barbares. La comparaison est encore un moyen de présenter des ensembles, non seulement sous une forme littéraire, mais encore sous la forme de « tableaux synchroniques » qui parlent en quelque sorte aux yeux et où des conclusions nettes se dégagent naturellement du rapprochement même des faits et des dates[1].

C'est pourquoi la comparaison joue un rôle considérable dans l'enseignement de l'histoire, au point de vue de ce qu'on pourrait appeler le fond et la forme de l'enseignement. Celui-ci, comme toute exposition, qu'elle soit orale ou écrite, repose sur le choix de l'essentiel et du meilleur, et peut-être cette nécessité est-elle plus grande encore en pédagogie qu'ailleurs[2] ; de plus on doit toujours s'efforcer d'y rattacher l'inconnu au connu. Aussi la comparaison fréquente du passé avec le présent ou du passé peu connu avec celui qu'on a déjà étudié apparaît-elle comme un des meilleurs moyens de faire comprendre l'histoire ou la géographie[3]. Le rapprochement des faits est nécessaire pour en dégager les traits caractéristiques de ressemblance ou de différence : quand il ne porte guère que sur des analogies, c'est un moyen approximatif et un peu grossier, qu'il est bon d'employer avec les débutants[4] ; mais, à mesure qu'on a affaire à des élèves plus mûrs, on peut rendre ces comparaisons plus précises en les faisant porter, non seulement sur les ressemblances, mais sur les différences qui existent entre les événe-

1. Voir un bon exemple donné par Mlle G. Bloch à propos de l'époque de Philippe Auguste et de Louis IX. *Rev. univ^ne*, 15 oct. 1912, p. 275-6.

2. « Selon Voltaire, le secret d'ennuyer est celui de tout dire ; on pourrait ajouter que le secret d'instruire est de ne dire que ce qu'il faut. » A. Aulard, Lettre-préface au *Manuel pratique pour l'histoire de la Révolution française* de Caron, 1912, p. VII-VIII.

3. V. entre autres *Bull. de la Soc. des professeurs d'hist. et de géogr. de l'enseignement secondaire public*, janv. et déc. 1912 (rapport de M. Pagès), p. 8 et 9-10.

4. *Introduction*, p. 241, note ; exemples dans Seignobos, *Supplément à l'usage des professeurs de l'Histoire des peuples d'Orient* (programme de 1890), p. 89 et 94, et de l'*Histoire de la Grèce*, p. 48 et 50 ; dans l'introduction de ces deux *Suppléments*, p. VI, l'auteur n'avait guère insisté que sur les analogies entre les faits.

ments[1], de manière à donner ce sentiment et cette connaissance des différences qui constituent « le sens historique[2] ». La comparaison est encore, pour l'élève, le meilleur moyen de tirer des faits quelque idée générale[3] ; de toute façon, elle apparaît comme un procédé capable de développer chez celui qui l'étudie à la fois l'imagination et la raison[4].

Toute œuvre historique, pour être complètement achevée, doit renfermer une conclusion, dans ses parties comme dans son ensemble : il est bon de terminer chaque chapitre par une conclusion particulière qui le résume et serve de point de départ au chapitre suivant ; il est nécessaire de donner à l'ouvrage entier une conclusion générale, qui en présente les grandes lignes à un point de vue nouveau, en fait ressortir, au besoin, les périodes principales plus nettement que dans l'exposé et permet de mesurer les résultats acquis : ces conclusions ressortent bien plus clairement quand on peut les traduire d'une façon figurée, par des cartes, des schémas ou des graphiques, par exemple. On peut aussi, par la conclusion, donner à une étude une portée générale en la rattachant à des questions plus vastes et en tirer une sorte de philosophie de l'histoire. Si l'œuvre historique consiste dans la synthèse, la conclusion, travail de science et d'art à la fois, en est la synthèse par excellence, qui couronne dignement l'ouvrage et le marque, parfois, d'une empreinte originale[5].

La conclusion de tout travail historique doit en faire ressor-

1. « *La comparaison* est destinée à faire comprendre à l'élève les *caractères* d'un régime par la différence avec d'autres régimes. » Seignobos, *l'Histoire dans l'Enseignement secondaire*. Paris, 1906, p. 22 ; suivent des exemples. Cf. *L'enseignement de l'histoire. Conférences du Musée pédagogique*, 1907, p. 14.

2. A. Vessiot, *De l'enseignement à l'école*, p. 319.

3. L. Metz, *L'histoire dans le premier cycle* ; S. article anonyme. *Rev. univ*[es], 15 juillet et 15 octobre 1912, p. 102 et 209.

4. Seignobos, *Supplément à l'Histoire de l'Orient*, p. 89 ; Pagès, discours de distribution au collège Rollin. *Rev. intern. de l'Enseign.*, 15 sept. 1906, p. 235 ; cf. le rapport du même cité pl. haut, page précédente, note 3.

5. Ex., dans l'*Histoire de France* dirigée par Lavisse, la conclusion « qui est de tout premier ordre. C'est de l'histoire pensée, condensée dans un effet de synthèse que seuls les grands historiens peuvent se permettre, mais à quoi aussi on les reconnaît. » C'est le seul jour de synthèse dont parlait Fustel, « qui compte, qui donne la fleur et le fruit ». A. Albert-Petit, *Rev. des Deux Mondes*, 15 avril 1911, p. 871. « On retrouve ici, dans ces 30 pages, à la fois denses et lumineuses, les plus rares qualités de l'historien et de l'écrivain : la largeur de vues, la pénétration, le don de la vie, unie à la faculté d'analyse, à la finesse psychologique. » H. Hauser, *Rev. hist.* juill.-août 1911, p. 386.

tir nettement les résultats ; ces résultats sont toujours l'expression des notions d'évolution et de relation, c'est-à-dire qu'ils proviennent de la comparaison. Tous les événements humains étant soumis à la grande loi du changement, il est rare qu'une étude historique ne dégage pas une certaine *évolution*, d'autant plus marquée dans le sens du progrès que la période étudiée est plus longue ou plus rapprochée de nous. Souvent, cette évolution montre, par dessous le changement superficiel, une continuité très nette ; mais il ne faut exagérer ni l'agitation révolutionnaire, c'est-à-dire les différences subites, ni la continuité, c'est-à-dire les ressemblances persistantes, comme l'ont fait quelques grands historiens contemporains, Fustel de Coulange pour l'antiquité et le moyen âge, Tocqueville, Taine et Albert Sorel pour l'ancien régime et la Révolution française à l'intérieur et à l'extérieur. Ces excès étaient le fait d'esprits puissants et systématiques, qui pliaient les faits à la logique de leur esprit, soit en rendant significatifs des faits secondaires, soit en faussant le sens des faits essentiels. Leurs tentatives de généralisation, portant sur des périodes trop vastes ou trop riches en événements, sont aujourd'hui périmées, tandis que des études plus restreintes et plus fouillées ont montré une réelle continuité dans la persistance de l'idée impériale au moyen âge [1], entre les royautés carolingienne et capétienne [2], entre la politique révolutionnaire et impériale [3], pour nous en tenir à l'histoire politique où cette continuité est peut-être le moins apparente ; nous verrons qu'elle ressort beaucoup mieux dans les différentes branches de l'histoire de la civilisation, qui sont soumises à la méthode comparative.

Après avoir fait envisager une question dans son évolution, un travail historique doit nous faire apercevoir la *relation* de cette question avec l'ensemble de l'histoire : c'est le seul moyen de connaître complètement et de comprendre exactement cette question [4]. Il faut à la fois rattacher les faits au passé et

1. Kleinclausz, *L'Empire carolingien ; ses origines et ses transformations.*
2. Luchaire, *Histoire des institutions monarchiques de la France*, 987-1180.
3. R. Guyot, *Le Directoire et la paix de l'Europe*, Paris, 1911.
4. « Tout se tient dans la nature. Toute chose isolée des autres est, par là même, imparfaitement et inexactement comprise. Pour voir juste, il faut voir chaque chose dans son rapport avec le tout. » Boutroux, Science et culture, *art. cité.*

à l'avenir et en replacer les auteurs dans leur milieu [1], c'est-à-dire sans cesse procéder par comparaison : c'est précisément pourquoi un fait isolé n'acquiert son véritable sens que par son rapprochement avec les autres faits du même genre et pourquoi il n'y a de vraiment durables que les études d'ensemble, issues d'une comparaison générique [2].

Cette signification des faits est ce qu'on peut appeler, en employant le mot dans son sens le plus simple, la *valeur* des faits, c'est-à-dire « leur importance dans la chaîne des effets et des causes » ; cette importance se mesure « au degré d'influence qu'ils ont exercé sur l'évolution », en d'autres termes à leurs « conséquences directes ou indirectes, immédiates ou lointaines », non à l'intérêt qu'ils offrent pour nous, ni à la façon dont ils nous touchent [3] ; en d'autres termes, la valeur des faits se mesure à l'effet qu'ils ont produit sur la réalité, non à leur répercussion sur notre sensibilité. C'est cette importance ou cette relativité des faits, dégagée par une comparaison constante, qui est le principe même du choix des faits essentiels et de la subordination à eux des faits secondaires. On voit que, si dans cette relativité des faits il entre vraiment un élément subjectif, on peut réduire considérablement cet élément par une analyse approfondie et une comparaison embryologique, en ne bornant pas son information à la période restreinte qu'on veut étudier, mais en marchant en avant et en remontant en arrière,

1. « Étudier une époque, c'est déterminer les côtés par où elle continue l'époque antérieure, et ceux par où elle annonce l'époque qui a suivi. Étudier un homme, c'est essayer d'établir comment il a subi l'influence du milieu et la pression des événements ambiants, et comment, de son côté, elle a agi sur eux pour les modifier. » Gallouédec, *Rev. univ^rs*, 15 déc. 1912, p. 381.

2. « Même, sans révéler aucun détail nouveau, une étude d'ensemble des restes d'habitations rencontrées dans une même région, peut avoir sa raison d'être et son utilité. Le plan d'une villa, les détails de son aménagement, la règle de sa décoration, même les mieux décrits, par la plus consciencieuse des monographies, ne prennent leur véritable signification que par la comparaison avec les exemples d'autres villas du même genre. Il est impossible d'expliquer les différentes particularités de la technique de construction, voire la destination des différentes parties des bâtiments, sans se référer perpétuellement aux ruines du même caractère découvertes antérieurement.... Mais surtout une étude d'ensemble des différentes villas d'une même contrée peut permettre de dégager du caractère particulier de chaque villa, et des détails qui lui donnent une physionomie propre, l'idée générale qui a présidé à la construction des habitations, et les diverses modifications qu'elle a subies ». A. Grenier, *Habitations gauloises et villas latines dans la cité des Médiomatrices*. Paris, 1906, p. 9-10.

3. *La Révolution française*, 1899, p. 478 ; J. Toutain, *Rev. pédagog.*, 15 mai 1906, p. 412.

et en rapprochant sans cesse ses résultats de ceux des autres historiens.

De ces opérations sont issus des *jugements* de valeur, qui peuvent porter sur les faits, les hommes et leurs œuvres. On juge les faits, isolés ou surtout en groupes, en montrant, par une comparaison interne et externe, leur sens, leur rôle et leur place, en d'autres termes, en dégageant leur valeur ; on juge les hommes, soit en les replaçant dans leur milieu et en les comparant à leurs contemporains, soit en les rapprochant d'autres personnes qui leur ressemblent par quelque façon ; on juge de même les œuvres en faisant ressortir leurs rapports avec d'autres œuvres du même genre, leur valeur et leur originalité, en établissant ce qu'elles ont en propre qui n'appartenait pas à d'autres.

Toutefois ces jugements sont plutôt des résultats naturels de l'exposition que des conclusions la dépassant, comme on est en droit d'en réclamer ; l'histoire n'est pas un pur récit ; elle « est aussi une doctrine des valeurs..., elle ne raconte pas seulement, mais évalue et apprécie les évènements et les hommes[1] ». Certains théoriciens de l'histoire n'admettent pas le jugement moral, parce qu'il est dicté plus par notre sensibilité que par notre intelligence[2] et que la pratique en est inconnue aux véritables sciences[3]. Il est certain que nos jugements sont souvent l'expression de nos préférences ou de nos haines et que ce caractère subjectif de l'histoire est pour elle un gros embarras[4] ; mais, nous l'avons vu, l'impartialité est un des premiers devoirs de l'historien et si, comme on l'admet

1. Chiapelli, *Rev. philosophique*, mars 1910, p. 245.

2. Seignobos, *Conférences du Musée pédagogique*, 1907, p. 128.

3. *Introduction*, p. 241, note 1. Il y a entre ces théoriciens et ceux qui admettent le jugement moral la même différence qu'entre les partisans de *l'éthique* et de la *morale*.

4. « Les passions que soulève inévitablement l'étude critique du passé s'opposent à ce qu'on porte en de telles recherches la froideur et le désintéressement qui sont la condition indispensable de la découverte du vrai. *Si les sciences historiques laissaient le public aussi calme que la chimie, elles seraient beaucoup plus avancées*, mais ce qui fait leur danger fait aussi leur noblesse. » E. Renan, *Les sciences de la nature et les sciences historiques. Rev. des Deux Mondes*, 13 oct. 1863, p. 761-2. La phrase que nous avons soulignée rappelle la fameuse pensée de Leibniz : « Si la géométrie s'opposait autant à nos passions et à nos intérêts présents que la morale, nous ne la contesterions et la violerions guère moins, malgré toutes les démonstrations d'Euclide et d'Archimède, qu'on traiterait de rêveries et croirait pleines de paralogismes. » *Nouveaux Essais*, l. I, ch. II, § 12.

aujourd'hui, l'impartialité n'est pas l'impassibilité [1], elle n'est pas impossible à atteindre. D'autre part, il semble bien que le jugement moral ne peut être banni de l'histoire, qui ne saurait nous être indifférente, puisqu'elle est avant tout relative à l'espèce humaine et que la morale la pénètre d'une façon si étroite [2]. Enfin, ce jugement est la partie vivante et constitue un des éléments d'intérêt de l'histoire : voilà pourquoi nous l'admettons avec beaucoup de nos contemporains, à condition de l'entourer de toutes sortes de précautions.

On doit donc s'efforcer de juger en toute impartialité et en toute connaissance de cause, d'une façon à la fois froide et complète, non seulement au point de vue du succès, mais de la morale immanente, en contrôlant et en rectifiant au besoin ses résultats par ceux des autres historiens, ou par les enseignements de l'expérience. S'il s'agit d'une époque, on devra tenir compte, non seulement du milieu régnant, mais des idées courantes ; s'il s'agit d'un homme, il ne faut ni le rabaisser ni le grandir à plaisir, ni le considérer comme étant tout d'une pièce, et il faut savoir « distinguer entre sa valeur individuelle... et les conséquences historiques de ses actions [3] », d'autant que les actes sont souvent en histoire mieux connus que leurs auteurs ; quant aux œuvres, il faut s'efforcer de les comprendre par la sympathie et de les juger plutôt par rapport à leur temps qu'au nôtre. On arrive ainsi à porter, dans une question quelle qu'elle soit, un jugement décisif, sinon définitif, qui est proprement « le jugement de l'histoire ».

Tel nous paraît être le rôle de la comparaison en histoire ; nous ne croyons pas l'avoir exagéré. Si nous ne connaissons rien en soi, d'une manière absolue et complète, il en est de même en histoire, où il est impossible de rien connaître à fond d'individuel ; qu'il s'agisse d'un personnage ou d'un fait, on ne peut qu'étendre cette connaissance par approches successives, sans jamais l'épuiser : l'histoire est à la réalité ce qu'est une

1. Cf. les remarques de A. Bouché-Leclercq et de E. Pottier à propos de l'attitude de C. Jullian, au t. III de son *Histoire de la Gaule*. *Rev. critique d'hist. et de litt.*, 17 mars 1910, p. 206-7, et *Rev. critique des livres nouveaux*, mars 1910, p. 48.

2. G. Monod, *Rev. bleue*, 16 déc. 1903, p. 276.

3. Toutain, *Rev. hist.*, janv.-févr. 1913, à propos de Varus.

asymptote à une courbe. Aussi, dans cette étude toute relative, la comparaison sera-t-elle le grand moyen d'approximation. Nous avons vu, toutefois, que ce rôle de la comparaison apparaît bien plus nettement dans les opérations analytiques que dans les opérations synthétiques ; on peut, croyons-nous, retourner les termes du problème et soutenir que, partout où la comparaison apparaît d'une manière évidente et est aisée à réaliser, les opérations historiques sont simples et faciles, que, au contraire, dès que la comparaison devient enveloppée et difficile, les opérations sont compliquées et leur résultat douteux. Nous retrouverons ce même rapport entre les variétés de la comparaison et les opérations historiques, de plus en plus obscures, compliquées et difficiles, à propos de la méthode comparative et des études historiques, qu'il nous reste à examiner.

Louis Davillé.

(*A suivre*).

L'HISTOIRE DES SCIENCES EN FRANCE

A PROPOS DE LA SUPPRESSION D'UNE CHAIRE

La curiosité pour l'histoire des Sciences apparaît de jour en jour plus nettement comme l'une des caractéristiques les plus accusées — et les plus heureuses — du temps présent. On ne compte plus ni les livres consacrés en toutes langues, à nous restituer soit telle ou telle phase du passé intellectuel de l'humanité, soit, en tout son cours, l'évolution de telle ou telle discipline, ni les réimpressions des chefs-d'œuvre scientifiques de tous les temps et de tous les pays : luxueux monuments à la gloire des Euclide [1], des Archimède [2], des Diophante [3], des Paracelse [4], des Descartes [5], des Pascal [6], des Fermat [7], des Leibniz [8], des Huyghens [9], des Euler [10] et de bien d'autres, mais aussi modestes et commodes éditions populaires, abordables à l'étudiant le plus « impécunieux », comme les traductions françaises de Darwin éditées par Schleicher, ainsi que le *Cours de Philosophie positive* de Comte et la *Philosophie zoologique* de Lamarck ou comme la nouvelle collection, éditée par Armand Colin, de mémoires originaux de physique et de chimie [11]. Avant la fon-

1. Thomas-L. Heath, *The thirteen books of Euclid's Elements*, 3 vol. in-8°. Cambridge.

2. L. Heiberg, *Archimedis Opera Omnia*. 2e éd. Teubner, Leipzig, 1er vol. en 1910 ; T.-L. Heath, *The Works of Archimedes*, edit. in modern notation (Cambridge, 1897).

3. Th.-L. Heath, *Diophantus of Alexandria, Works*. 2e éd. Cambridge, 1910.

4. Grillot de Givry, *Œuvres complètes de Paracelse*, trad. en fr. 1er vol. en 1913.

5. Ch. Adam et P. Tannery, *Œuvres complètes de Descartes*. Paris, Cerf, 1898-1912, 11 vol.

6. L. Brunschvicg et P. Boutroux, *Œuvres de Pascal*. Paris, Hachette, 1910, 4 vol.

7. P. Tannery et Ch. Henry, *Œuvres de Fermat*. Paris, 1900-1912, 4 vol.

8. *Œuvres de Leibniz*, publ. par l'Assoc. Int. des Académies, 4 vol. parus en 1912.

9. *Œuvres de Huyghens*, publ. par la Soc. Holland. des Sciences. La Haye, 1908 et suiv.

10. *Œuvres d'Euler*, publ. par la Soc. Helvét. des Sc. Natur. Leipzig, 1911 et suiv.

11. Il faut aussi signaler d'excellents recueils de morceaux choisis scientifiques par MM. Lalande, Gay, Coupin, Jouguet, Laurent, etc.

dation de ces *Classiques de la Science* par MM. H. Le Chatelier, H. Abraham, H. Gautier et J. Lemoine (1913, 4 vol. parus), qui coïncide avec celle des *Classici delle Scienze e della Filosofia* (Bari, Soc. tip. ed. Barese) par MM. Aldo Mieli et E. Tróilo, la France, initiatrice de ce genre de collection avec les petits volumes des *Maîtres de la Science (Bibliothèque rétrospective [physiologie]* sous la direction de Ch. Richet. Masson) et surtout avec les magnifiques mémoires publiés par la Société française de physique (Gauthier-Villars éd., 1894 ss., 6 vol. parus), se trouvait distancée singulièrement — et, en conséquence, un certain nombre de travailleurs français risquaient de rencontrer d'insurmontables difficultés dans l'étude des monuments de la science et même de la science française — par les diverses collections entreprises outre-Rhin: *Klassiker der exakten Wissenschaften* (Leipzig, Engelmann) fondés en 1889 par W. Ostwald et qui, à l'heure actuelle, comprennent près de 200 volumes ; *Urkunden zur Geschichte der Mathematik im Altertum* (Teubner, Leipzig), *Voigtlaenders Quellenbücher* (R. Voigtlaender, Leipzig), *Alte Meister der Medizin und Naturkunde* (Kuhn, München), *Klassiker der Medizin* (Barth, Leipzig), *Neudrucke von Schriften und Karten über Meteorologie und Erdmagnetismus* (Asher, Berlin). A cela il faut ajouter diverses collections de monographies et d'études historiques comme les *Klassiker der Naturwissenschaft und der Technik*, dirigés par F. Strunz (Diederichs, Iéna, 1913), les *Vite dei Medici e Naturalisti celebri* (Ist. di microgr. Ital., Firenze, 1913), ou encore la *Biblioteca delle Storie delle Scienze* (Soc. tip. ed. Naz., Torino, 1913). Enfin l'an dernier a été fondée l'une des revues les mieux comprises et les plus adéquates à leur objet qui soient : *Isis. Revue consacrée à l'Histoire et à l'Organisation de la Science publiée par George Sarton* (Wondelgem-lez-Gand. 1er n° Mars 1913) [1].

Un peu partout, à l'étranger aussi, en Allemagne, en Italie, en Amérique, en Danemark, apparaissent sur les programmes des Universités des cours d'histoire des sciences, et un peu partout les jeunes savants vont demander à ces cours une sauve-

1. Il existe depuis longtemps des revues consacrées à l'histoire soit des mathématiques (surtout la *Biblioteca Mathematica* de G. Eneström et *Bulletino* de B. Boncompagni), soit de la médecine (p. ex. *Riv. di stor. crit. delle Scienze med. e natur.*, *Janus*, *Bull. de la Soc. fr. d'Hist. de la Méd.*, *Archiv. f. Geschichte de Med.*, *Esculape*).

garde contre les excès de la spécialisation scientifique, comme les jeunes philosophes contre ceux de la dialectique et de l'analyse verbale, chères à leurs aînés, et pour lesquelles la plupart ressentent un invincible dégoût.

A cet égard, et depuis plus de vingt ans, la France pouvait s'enorgueillir légitimement d'une remarquable avance. Seule elle possédait dans son haut enseignement une chaire d'Histoire générale des Sciences, érigée au Collège de France en exécution tardive de l'un des vœux les plus chers d'Auguste Comte, qui, dès 1832, en sollicitait la création de Guizot. Malheureusement on se crut obligé de faire de la nouvelle chaire un fief positiviste. Et comme les positivistes du temps ne comptaient plus parmi eux, ni au groupe « orthodoxe » de la *Revue Occidentale* ni à celui des dissidents de la *Philosophie positive*, de Comte ni même de Littré, on confia l'enseignement de l'Histoire générale des Sciences à Pierre Laffitte, que personne, pas même lui-même, ne pouvait croire préparé à une telle tâche. Son successeur, G. Wyrouboff, cristallographe de quelque valeur, mais historien insuffisamment informé, fut préféré, à la suite d'interventions extra-scientifiques qu'il vaut mieux ne pas qualifier, à Paul Tannery, présenté en première ligne par les professeurs du Collège de France et qu'on pouvait vraiment dire l'élu des savants du monde entier.

Aussi serait-on tenté de croire que c'est parce que ni l'un ni l'autre des deux titulaires ne sut mettre en relief la signification et le rôle scientifique, philosophique et social de cette chaire, qu'elle vient d'être supprimée.

Cependant on lit dans les journaux : « La mort de Wyrouboff, titulaire de la chaire d'histoire des sciences, a provoqué la première application du décret du 26 octobre. La chaire est supprimée. Les deux premières chaires qui deviendront vacantes seraient de même supprimées. » (*Revue Scientifique*, 3 janvier 1914.)

Il serait superflu de souligner l'étrangeté du procédé employé pour ramener de 43 à 40 le nombre des chaires, mesquine contre-partie de l'indispensable élévation du traitement des professeurs du Collège de France, si même le décret en question ne paraissait déjà tombé en désuétude, puisque personne n'a songé à le rappeler lors du vote récent, à la Chambre,

de la création de deux nouvelles chaires, l'une de Physiologie du travail, l'autre d'Économie publique.

A moins donc que les intérêts, solidaires, de la science et de l'enseignement ne soient tout à fait méconnus, on voit que la suppression de la chaire d'Histoire générale des Sciences au Collège de France ne saurait être que provisoire. Dire qu'il n'y aura plus, désormais, en cet établissement, d'enseignement permanent, mais que toute chaire y sera personnelle, n'expliquerait l'exclusion de l'enseignement en question que si notre pays manquait de personnalités capables de donner à cette chaire le lustre qui lui a manqué jusqu'ici. Dire qu'un enseignement synthétique n'y est pas à sa place ; que le Collège est l'asile des spécialités nouvelles, c'est oublier que, si général que soit son objet et si synthétique que soit son esprit, l'Histoire générale des Sciences est une spécialité, et une spécialité nouvelle, et une spécialité qui n'a point encore conquis sa place légitime dans les Universités. En définitive, si la situation actuelle se prolongeait, il faudrait bien attribuer cette suppression à la conviction de l'inutilité et de l'impossibilité de l'enseignement de cette Histoire : de son impossibilité, parce que, un seul esprit ne saurait avoir la compétence nécessaire pour s'acquitter, à son honneur et avec un profit sérieux pour ses auditeurs, d'une telle tâche ; de son inutilité, parce que tout ce qu'il y avait de viable, de fécond, de vrai, dans la science du passé ayant été incorporé dans la science d'aujourd'hui, il serait sans intérêt de redonner, pour un instant, une vie factice à des synthèses dépassées, voire à des erreurs définitivement réfutées.

*
* *

Cette dernière assertion, si on devait l'admettre, vaudrait non seulement contre l'enseignement de l'Histoire générale des Sciences, mais contre son existence même ; et non seulement contre l'existence de cette discipline, mais aussi bien contre celle des histoires particulières des diverses sciences. Peut-être ne la formulerait-on point aussi légèrement si l'on prêtait quelque attention à un fait que sa généralité rend assez curieux : il est peu de savants qui, s'étant rendu vraiment maîtres de

leur science, ne se retournent avec une ardente curiosité vers le passé de celle-ci. C'est déjà le grec Eudème soucieux de retracer l'histoire de la mathématique grecque ; c'est Fermat et Descartes, hantés l'un et l'autre par la pensée de Pappus et de Diophante, comme Galilée par celle d'Archimède et de ces « précurseurs Parisiens » du Moyen-Age que l'érudition et la sagacité de M. Duhem ont rendus au jour ; ce sont des mathématiciens comme Chasles ou M. Loria, des astronomes comme Schiaparelli ou M. Mascart, des physiciens comme Poggendorf ou Mach, des chimistes comme Berthelot ou Ostwald, des physiologistes comme Claude Bernard ou M. Gley, des naturalistes comme Osborn ou M. F. Houssay.

Or ce serait ne rien comprendre à cette tendance universelle que n'y voir qu'une curiosité du passé pour le passé, qu'un souci purement historique ou archéologique généralement étranger au savant. Ce que cherche celui-ci, ce n'est pas tant la démonstration de la solidarité des divers moments du développement de sa science ou les éléments d'un jugement équitable des diverses époques, qu'une compréhension plus profonde et plus exacte du présent en même temps que quelque prévision de l'avenir, au moins le plus proche. Ce n'est pas assez de dire, avec Littré, que la science d'aujourd'hui est la fille de la science d'hier ; en réalité, elles ne font qu'une. Le présent n'est qu'une abstraction : si les résultats acquis depuis longtemps à la science peuvent être exposés sous forme dogmatique, intemporelle et impersonnelle, il n'en va pas de même des plus récentes hypothèses. Chassée du passé lointain, l'histoire se retrouverait encore, forcément, dans le passé le plus proche. C'est par une claire conscience de leur but et des moyens propres à l'atteindre que les directeurs de cette sorte d'encyclopédie de la haute culture actuelle qui se publie en allemand sous le titre de *Die Kultur der Gegenwart* y ont fait place à des contributions comme celle de H. G. Zeuthen : *Die Mathematik im Altertum und im Mittelalter* (Leipzig, Teubner, 1912) ; il ne leur a pas paru que le lecteur puisse avoir une juste idée de l'état actuel de la science, sans avoir d'abord pris quelque connaissance de son processus de formation.

Seule d'ailleurs l'histoire peut, en dessinant la courbe du passé, et d'un passé aussi étendu que possible, permettre de

construire, par une extrapolation d'autant moins aventureuse, celle de l'avenir, et par là guider, concurremment avec les sollicitations des autres sciences et des techniques, les recherches du savant dans le champ illimité qui s'offre à ses investigations. Aussi le grand chimiste Ostwald a-t-il pu écrire que l'histoire des sciences « n'est rien d'autre qu'une méthode de recherches pour l'accroissement des conquêtes scientifiques ». Seule elle nous apprend, selon le titre que M. G. Sarton a donné à une série de beaux articles en cours de publication (*Isis*, I-II) « comment augmenter le rendement intellectuel de l'humanité ». Seule elle libère le savant des préjugés de son temps, car selon les paroles de Mach, au début de son livre sur *La Mécanique*, qui demeure un modèle inégalé de monographie historique, « celui qui connaît le cours entier du développement de la science appréciera d'une manière beaucoup plus indépendante et plus vigoureuse la signification du mouvement scientifique actuel que celui qui, limité dans son jugement à la période de temps qu'il a vécue, ne peut se baser que sur la direction momentanée que ce mouvement a prise »[1]. C'est ainsi que dans sa belle histoire de l'*Origine et du Développement des Méthodes géométriques* Chasles a trouvé ses meilleurs arguments pour défendre contre les partisans exclusifs de l'analyse, les méthodes proprement géométriques, dont vingt siècles d'histoire nous attestent la fécondité. C'est ainsi que, pour ne pas prendre le cas, trop évidemment favorable, d'un manuel quelconque, le petit livre, si admirablement lucide, de M. Jean Perrin (*Les Atomes*, 1912) fait connaître à merveille l'état présent de l'atomistique, sans que cependant l'exacte portée des faits et des théories actuelles puisse être appréciée pleinement et en toute sûreté par qui aurait négligé la lecture des ouvrages de Hannequin, Mabilleau et surtout Lasswitz.

Quant à la séparation des vérités et des erreurs que le « temps » est censé avoir opérée, il faut une singulière dose d'illusion ou de fatalisme historique pour y croire sans réserve. En l'espèce, le « temps » a pour ministres surtout les compilateurs de dictionnaires et de manuels scolaires, dont ce que l'on peut dire de moins sévère est que tous ne présentent point les

1. Mach, *La Mécanique* (trad. E. Bertrand, 1904, 13-4).

garanties de compétence et d'impartialité nécessaires. Et puis, en supposant même le contraire, l'invraisemblable contraire, combien de fois a-t-il fallu qu'une idée fût découverte à nouveau pour qu'on sût la voir dans tel ouvrage où elle attendait, clairement exprimée, depuis quelques siècles ? Et puis surtout de quel droit opposer notre science d'aujourd'hui, qu'il y aurait vraiment une trop naïve superstition à croire absolue, à la science d'autrefois (que d'ailleurs on prétend juger sans s'être, au préalable, donné la peine de l'étudier), comme la vérité définitivement établie à l'erreur définitivement condamnée, à cette erreur dont, en tout état de cause, l'étude rendrait encore à la pensée scientifique les mêmes services que la pathologie à la physiologie, sans compter que seule la connaissance des tentatives infructueuses permet d'apprécier à leur juste valeur les grands créateurs, les Aristote, les Archimède, les Descartes, les Leibniz, les Newton, les Lavoisier, les Claude Bernard ? Et puis enfin comment tout le monde ne sent-il pas que dans les mémoires originaux des grands pionniers de la science, il y a autre chose que les faits et les lois qui ont été incorporés à l'ensemble didactique de la science ; qu'il y frémit, sous la lettre morte, une vie intellectuelle éternellement féconde que seul le contact direct peut communiquer ; que c'est là, avec la pratique expérimentale, la vraie culture scientifique supérieure, que préparerait, mieux que le fatras encyclopédique actuel, un enseignement secondaire dont la partie scientifique serait essentiellement fondée sur la biographie des grands savants [1] ?

*
* *

D'ailleurs l'histoire particulière des sciences ne donne pas seulement le sens de la tradition scientifique, elle est elle-même une tradition parmi les savants français, dont l'apport en cette matière n'est point toujours apprécié comme il le mériterait.

1. Voir A. Georges-Berthier, *Humanités anciennes et Sciences modernes* (*La Phalange*, 20 nov. 1913). Les admirables études de Tyndall sur Faraday, de Berthelot sur Lavoisier, de Duclaux et de Vallery-Radot sur Pasteur, la *Vie et Correspondance* de Darwin : incomparables matériaux pour le Plutarque des temps nouveaux ! — A signaler la tentative intéressante de F. Hœfer *(La Chimie enseignée par la biographie de ses fondateurs : Boyle, Lavoisier, Priestley, Davy, etc.)*. — Sur « *l'utilité des biographies psychologiques des savants* », M. H. Berr avait annoncé une communication qui n'a pu être faite au IVe Congrès de Psychologie. Sur l'opinion de Comte sur ce point, cf. mon *Essai sur le système psychologique d'A. Comte* (Lyon, Rey, 1908, pp. 23 et 59).

Difficilement cependant trouverait-on une partie de ce domaine où ils n'aient été des initiateurs, où du moins leurs travaux ne puissent soutenir la comparaison avec n'importe quels autres.

Dans l'histoire de la Médecine, la plus cultivée de toutes, en France comme ailleurs [1] et la seule qui ait été représentée à certaines époques dans notre haut enseignement [2], on trouve toute une série d'*Histoires générales*, depuis celle de Leclerc (Genève, 1696) jusqu'à celle de M. L. Meunier (1911), en passant par Cabanis [3], Broussais [4], Bordeu [5], Künholtz [6], P. V. Renouard [7], Saucerotte [8], Bouchut [9], Daremberg [10], Bouillet [11], J. M. Guardia [12], A. Eymin [13], Boinet [14] ; et d'innombrables monographies sur des points particuliers de ce vaste domaine : *Histoire de l'Anatomie* par Lauth (1815), *Histoire de la Chirurgie* de Malgaigne (1840), *Histoires de la Pharmacie* de Gilbert (1892) et de L. A. Pontier (1900) ; études sur la médecine dans l'antiquité égyptienne par Malgaigne [15], F. Chabas [16], V. Loret [17] ; chez les Hébreux par D. Carcassonne [18], E. Carnoly [19], J. M. Rabbinovitz [20] ; chez les Assyro-Babyloniens par F. Lenormant [21] ; chez les Indous par

1. Au Congrès de Médecine de Londres, les nombreuses Sociétés existantes d'Histoire de la Médecine se sont récemment préoccupées de créer une fédération internationale (*Isis*, fév. 1914, 588). On sait qu'à Londres se trouve le plus riche Musée d'histoire de la Médecine qui soit.

2. Ch. Daremberg enseigna pendant quelques années l'Histoire de la Médecine au Collège de France. A la Faculté de Médecine de Paris existe un cours d'Histoire de la Médecine professé par M. Letulle. On a aussi un volume de *Conférences historiques* [par Broca, Laboulbène, etc.], *faites à la Fac. de Méd. de Paris en 1865*.

3. *Coup d'œil sur les révolutions et la réforme de la Médecine* an XII.

4. *Examen des doctrines médicales*, 1829, 4 vol.

5. *Recherches sur l'hist. de la Médecine*, 2e éd. 1889.

6. *Cours d'hist. de la Méd. et de bibl. méd.*, 1837.

7. *Hist. de la Méd. depuis son orig. jusqu'au XIXe s.*, 1846, 2 vol.

8. *L'hist. et la philos. dans leurs rapp. avec la méd.*, 1863.

9. *Hist. de la Méd.*, 1864, 2 vol.

10. *Hist. des Sc. Méd.*, 1870, 2 vol.

11. *Précis d'hist. de la Méd.*, 1883.

12. *Hist. de la Méd. d'Hippocrate à Broussais*, 1884.

13. *Médecins et Philosophes*, 1903.

14. *Les Doctrines méd. Leur évolution*, 1906.

15. *Essai sur l'hist. de la Méd. Égypt.*, 1849.

16. *Mélanges Égypt.*, 1862.

17. *Rec. des trav. relat. à la philol. et à l'archéol. Égypt. et Assyr.*, t. VI, VII, XV, XVI.

18. *Ét. hist. sur la méd. chez les Hébreux*, 1815.

19. *Hist. des méd. Juifs anc. et modernes*, Bruxelles, 1844.

20. *La Médecine du Talmud*, 1880.

21. *Les Sciences occultes en Asie*, 1874-5, 2 vol.

Liétard [1], P. Cordier [2] ; chez les Perses par A. Hovelacque [3], L. C. Casartelli [4] ; en Chine et au Japon par F. Sauvages [5], F. A. Lepage [6], P. Dabry et L. Soubeiran [7], L. Ardouin [8] ; en Grèce et à Rome, par Littré [9], Daremberg [10], Andral [11], Guardia [12], Houdart [13], Raynaud [14], Villeneuve [15], Pétréquin [16], Chauvet [17], M. Albert [18], Figard [19] ; R. Neveu [20] ; dans les temps modernes, depuis Riolan et ses *Curieuses recherches sur les Escholes en médecine de Paris et de Montpellier* (1631) jusqu'aux nombreuses thèses récentes [21].

Pour présenter une bibliographie moins imposante, l'histoire de la zoologie et de la botanique n'en a pas moins été l'objet de travaux considérables, dont les auteurs s'appellent Lacépède [22], Cuvier [23], Blainville [24], Bouisson [25], Flourens [26], Adamson [27],

1. *Ét. hist. sur la méd. chez les Hindous*, 1863.
2. *Ét. sur la médecine Hindoue*, 1894.
3. *Les médecins et la méd. dans l'Avesta.*
4. *Traité de méd. Mazdéenne* (*Muséon* 1886).
5. *Medicinæ sinensis conspectus*, Monspel., 1759.
6. *Rech. hist. sur la méd. des Chinois*, 1813.
7. *La Méd. des Chinois*, 1863 ; *La mat. médic. des Chinois*, 1874.
8. *Aperçu de l'hist. de la méd. au Japon*, 1884.
9. *Œuvres d'Hippocrate*, 1839-1861, 10 vol.
10. *Exposé des connaissances de Galien sur l'anat. et la physiol. du syst. nerv.* 1841 ; *Œuvres choisies d'Hippocrate*, 1850 ; *Œuvres de Galien*, 1854-7, 2 vol. ; *La Méd. dans Homère*, 1865 ; *La Méd. entre Homère et Hippocrate*, 1869 ; *Traité sur le pouls attrib. à Rufus d'Ephèse*, 1846 ; *Œuvres d'Oribase*, 1851 et suiv., 6 vol. ; *Celsi, De Medicina*, 1859 ; *Gymnastique de Philostrate*, 1868 ; *Rech. sur l'hist. de la méd. durant la période prim. de l'hist. des Indous*, 1867.
11. *Leç. sur l'hist. de la méd. grecque*, 1852-4.
12. *De ortu medic. apud Græcos progressuque per philos.*, 1855.
13. *Hist. de la méd. gr. jusqu'à Hippocrate*, 1856.
14. *De Asclepiade Bythino med. ac philos.*, 1862.
15. *Ét. sur l'hist. de la méd. dans l'Antiq.*, 1865.
16. *La Chirurgie d'Hippocrate*, 1877-8, 2 vol.
17. *La Philosophie des Méd. gr.*, 1886.
18. *Les médecins gr. à Rome*, 1894.
19. *Quatenus apud Græcos exper. in instit. medic. meth. commend. Empirici*, 1903.
20. *Notes sur la Méd. Gr. dans l'antiq. depuis les orig. jusqu'à l'Ecole d'Alexandrie*, 1906.
21. Cf. E. Wickersheimer in *Janus*, 1910, et Krüger in *France médic.*, 25 févr. 1911.
22. *Vue gén. des progrès de plus. branches des sciences natur. dep. la mort de Buffon*, 1818.
23. *Hist. gén. des sc. nat. dep. leur orig. jusqu'à nos jours*, 1841-3, 5 vol. — *Rap. sur les progrès des sc. natur. depuis 1789*, 1810. Cuvier publia aussi de 1803 à 1830 des rapports annuels sur les progrès des sciences physiques et naturelles et 5 vol. d'*Eloges*.
24. *Hist. des sc. de l'organisation comme base de la philos.*, 1858, 3 vol.
25. *Hist. et sources de la physiologie*, 1837.
26. *Hist. de la découv. de la circulation du sang* ; *Hist. des trav. et des idées de Buffon* ; *Cuvier, hist. de ses trav.* ; *Fontenelle* ; 3 vol. d'*Eloges*.
27. *Hist. de la Botanique*, 1864.

Claude Bernard [1], Milne-Edwards [2], Hœfer [3], Pouchet [4], de Quatrefages [5], J. Soury [6], E. Perrier [7], E. Gley [8], A. Giard [9], Y. Delage [10], M. Landrieu [11], H. Grasset [12], G. Loisel [13], M. Caullery [14], F. Houssay [15].

Si la meilleure synthèse de l'histoire de la Chimie est sans conteste celle d'Hermann Kopp, du moins n'y eut-il jamais contribution plus importante aux parties les plus obscures de cette histoire que celles de Berthelot [16]. Et ce ne sont point non plus livres méprisables que ceux de Chevreul [17], Hœfer [18], Wurtz [19], Flammarion [20], Jagnaux [21], Duhem [22], Colson [23].

En histoire de la géologie et de la paléontologie, on peut citer les ouvrages de d'Archiac [24], de Daubrée, d'Élie de Beaumont et

1. *Rapport sur les progrès de la Physiologie générale*, 1868. On ne sait pas assez d'ordinaire quelle mine incomparable de renseignements sont les 37 vol. de *Rapports* écrits en 1867 par les savants français les plus éminents. Il n'existe nulle part un pareil ensemble, qui est vraiment l'inventaire de la civilisation française à cette date. A ceux qui sont cités plus loin, je crois devoir ajouter ici : *Lettres* par de Sacy, P. Féval, T. Gautier, Ed. Thierry ; *Instruction publique* par Ch. Jourdain ; *Ét. histor.* par Geffroy, Zeller et Thiénot ; *Philosophie* par F. Ravaisson ; *Hist. du Droit*, par Giraud ; *Archéologie*, par A. Maury.

2. *Rapport sur les progrès des sciences zoologiques*, 1868.

3. *Hist. de la zool.*, 1873 ; *Hist. de la Botanique, de la Géol. et de la Minéral.*, 1873.

4. *La Biologie Aristotélique* (1885) ; *La Science expér. au M. A. Albert-le-Grand* (1853). V. aussi Bégin, *Les Sc. natur. au M. A.*, 1851.

5. *Rapport sur les progrès de l'Anthropologie*, 1868 ; *Darwin et ses précurseurs français*, 2e éd., 1889 ; *Les Émules de Darwin*, 1889, 2 vol.

6. *Le Système nerveux central*, 1900 ; *Bréviaire de l'hist. du Matérialisme*, 1881 ; *Philosophie Naturelle*, 1882 ; *Ét. hist. sur les relig., les arts, les civil. de l'Asie Occid. et de la Grèce.*

7. *La Philos. zool. avant Darwin*, 1884 ; *Le Transformisme*, 1888.

8. *Essais de Philos. et d'Hist. de la Biologie*, 1900.

9. *Controverses transformistes.*

10. *L'hérédité et les grands probl. de la Biol.*, 1903 ; Delage et Goldsmith, *Les théories de l'Évolution*, 1909.

11. *Lamarck, le fondateur du Transformisme*, 1909.

12. *Ét. hist. et crit. sur les générations spontanées* (1913).

13. *Hist. des Ménageries depuis l'antiq.*, 2 vol.

14. *Les Problèmes de la Sexualité* (1913).

15. *Nature et Sciences naturelles*, 1908.

16. *Introd. à l'ét. de la chimie des anciens et du M. A.*, 1889 ; *Les Alchimistes grecs*, 1887 ss. ; *les Origines de l'Alchimie*, 1885 ; *Lavoisier et la révolution chimique*, 1889 ; *Archéologie et hist. des Sc.*, 1908.

17. *Hist. des connaiss. chimiq.*, 1866 ; *Hist. de la matière dep. les Grecs jusqu'à Lavoisier.*

18. *Hist. de la Chimie*, 2 vol.

19. *La théorie atomique*, 1880 ; *Hist. de la Chimie*, 1869.

20. *Les derniers jours d'un philos. Sir Humphry Davy*, s. d.

21. *Hist. de la Chimie*, 1891, 2 vol.

22. *Le Mixte et la combinaison chimique*, 1902.

23. *L'essor de la Chimie appliquée*, 1910 ; *Contrib. à l'hist. de la chimie*, 1911.

24. *Hist. des progrès de la géologie*, 1847.

Ch. Sainte-Claire Deville [1], de L. de Launay [2], de St. Meunier [3], de Ch. Depéret [4]; et en histoire de la géographie, ceux de Gosselin [5], de Fortia d'Urban [6], de Guignebert [7].

En histoire de la physique, de la mécanique, aucune œuvre ne peut être comparée à celle de M. Duhem : elle domine d'aussi haut la présente période de l'histoire des sciences que celle de Tannery la précédente. C'est un ensemble incomparable que celui que constituent les livres qui ont pour titres : *La Tension de dissociation avant H. Sainte-Claire Deville* (1899), *L'Œuvre de J. H. Van't Hoff* (1900) ; *Les Théories électriques de J. Clerk Maxwell* (1902) ; *Le Mixte et la Combinaison chimique* (1902) ; *L'Évolution de la Mécanique* (1903) ; *Le Mouvement absolu et le Mouvement relatif* (1904) ; *La Théorie physique, son objet et sa structure* (1906) ; *Les Origines de la Statique* (2 vol., 1909) ; *La Théorie physique de Platon à Galilée* (1909) ; *Études sur Léonard de Vinci* (1910-1913, 3 vol.) et tant d'autres beaux articles aboutissant à cette monumentale synthèse, dont la publication vient de commencer et qui comprendra, je crois, au moins six gros volumes : *Le Système du Monde, histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic* [8].

Les deux seules histoires générales françaises de la Physique que je connaisse, celle de Libes (1810, 5 vol.) et celle de Hœfer (1879), sont l'une bien ancienne, l'autre bien sommaire. Il faut y ajouter quelques bonnes études de détails : sur l'*Optique de Ptolémée* par Caussin [9], sur *Quelques points des sciences dans l'antiquité* (1854) par B. Jullien, sur *le Principe d'Archimède* par

1. *Rapports*, 1868.
2. *L'histoire de la Terre*, 1908.
3. *L'Évol. des théories géol.*, 1911.
4. *Les Transformations du monde animal*, 1907.
5. *Rech. sur la géogr. des anciens*, 1798-1813.
6. *Mém. pour servir à l'hist. anc. du globe terrestre.*
7. *De imagin. mundi ceterisque Petri de Alliaco geographicis opusculis*, 1902.
8. L'importance des travaux historiques de M. Duhem, étonnante en elle-même, devient prodigieuse si l'on songe à l'étendue de son œuvre proprement scientifique : *Des corps diamagnétiques* (Trav. et Mém. de Lille, 1889) ; *Cours de Physique mathématique, Hydrodynamique, Élasticité, Acoustique* (1891-2, 2 vol.) ; *Leçons sur l'Électricité et le Magnétisme* (1891-2, 3 vol.) ; *Applicat. de la Thermodyn. à la Mécanique chimique* (Trav. et Mém. de Lille, 3 vol.) ; *Théorie thermod. de la viscosité, du frottement et des faux équilibres chimiques* (1896) ; *Thermodynamique et Chimie* (1902) ; *Une science nouvelle : la Chimie physique* (1899) ; *Traité élém. de Mécaniq. chim. fondée sur la Thermodyn.* (4 vol.) ; *Recherches sur l'Hydrodyn.* (1903-7, 2 vol.) ; *Traité d'Énergétique* (1912, 2 vol.).
9. *Nouv. Mém. de l'Ac. des Inscr.*, VI.

Thurot [1], sur *La Science Romaine* par Terquem, sur *La Foudre, l'Électricité et le Magnétisme chez les Anciens* par T. H. Martin (1866), sur *La Science des Philosophes et l'art des Thaumaturges dans l'antiquité* par A. de Rochas (2e éd., 1912), sur *les Mécaniques de Héron d'Alexandrie* [2] et *les Pneumatiques de Philon de Byzance* [3] par Carra de Vaux, sur l'histoire du principe de la *Dégradation de l'Énergie* par B. Brunhes (1908), sur la *Physique moderne*, par L. Poincaré (1906).

L'histoire de l'astronomie qu'il faut, semble-t-il, faire commencer en France avec les *Tychonis-Brahei, N. Copernici et J. Regiomontani astronom. celeber. Vitæ* de Gassendi [4], ou peut-être même plus haut avec l'*Uranologie* de Petau (1630), est représentée ensuite par le mémoire de Cassini [5], suivi à grande distance par les histoires, d'ailleurs très superficielles d'Estève [6] et de Bailly [7], puis par les mémorables travaux de Laplace [8], de Delambre [9], de Faye [10], de Wolff [11], de J. Bertrand [12], de Delaunay [13], que continuent les Painlevé [14], les Baillaud [15], les J. Mascart [16], les Poincaré [17], les Bigourdan [18]. Sans parler de quelques travaux sur les astronomies asiatiques signés par Nau [19], Decourdemanche [20], F. Farant [21], H. Sébillot [22], Biot [23], P. Gau-

1. *Rev. Archéol.*, XIX, 1869.
2. Imp. Nat., 1894; Teubner, 1900. — M. Carra de Vaux est également l'auteur de savantes monographies sur *Avicenne* (1900), *Gazali* (1902), *Newton, Galilée*, etc.
3. *Not. et Extr. de l'Ac. des Inscr.*, 1902.
4. Sur *Gassendi historien des Sciences*, v. la communication de M. H. Berr au Congrès de Philosophie de Genève, 1904.
5. *De l'orig. et des progrès de l'astronomie* (*Mém. Ac. des Sc.*, 1666-9, VIII).
6. *Hist. gén. et partic. de l'astr.*, 1755, 3 vol.
7. *Hist. de l'Astronomie*, 1781 ; suite (de 1781 à 1811), par Voiron.
8. *Expos. du syst. du Monde*, l. V.
9. *Hist. de l'Astron.*, 1817-1821, 6 vol.
10. *Sur les origines du Monde*, 1884.
11. *Les hypothèses cosmogoniques*, 1889.
12. *Les Fondateurs de l'Astr. mod.*, 1865. Du même : *L'Acad. des Sc. de 1666 à 1793*, 1868.
13. *Rapport*, 1868.
14. *Bull. soc. astron. de France*, 1906.
15. *De la Méthode dans les Sciences*, II, 1912
16. *Les hypothèses sur la scintillation des étoiles*, Soc. fr. physiq., 1912.
17. *Leç. sur les hypothèses cosmogoniques*, 1912.
18. *L'Astronomie*, 1911.
19. *Journ. Asiat.*, 1899-1910.
20. *Ibid.*, 1913 : *sur l'estimat. de la long. du degré terrestre*. Du même auteur : *Traité des monnaies, mesures et poids anciens et modernes de l'Inde et de la Chine* (1913).
21. *L'Astron. Cambodgienne*, Saïgon, 1910.
22. *Introd. aux Prolég. aux Tables astr. d'Oloug-Beg*, 1847 ; *Matér. pr. servir à l'hist. comp. des sc. math. chez les Grecs et les Or.*, 1841-9, 2 vol.
23. *Ét. sur l'astron. Ind. et Chin.*

bil [1], l'histoire de l'astronomie grecque a été, comme il convient, étudiée avec un soin tout particulier par l'abbé Halma [2], Fortia d'Urban [3], T. H. Martin [4], P. Tannery [5], P. Mansion [6], Bouché-Leclercq [7], J. Thirion [8], P. Duhem, F. Cumont.

Plus nombreuses encore sont les contributions françaises à l'histoire des Mathématiques [9] : histoires générales de Montucla (1758 ; 4 vol. 1797-1802), de Bonnet (1810, 2 v.), de Chasles [10], de Hœfer [11], de P. Tannery [12], de M. Marie [13], de L. Brunschvicg [14], de P. Boutroux [15] ; études sur les mathématiques Indiennes par Sébillot [16], L. Delbos [17], sur les mathématiques Égyptiennes par E. Jomard [18], sur les mathématiques Grecques par Vincent [19], P. Mansion [20], P. Tannery [21], G. Milhaud [22],

1. *Obs. math., astr., géogr., chim. et phys. tirées des anc. livres chin.*, 1729.

2. *Ex. hist. et crit. des monuments astron. des Anciens*, 1830. C'est aussi l'auteur d'une monumentale traduction de l'*Almageste* de Ptolémée.

3. *Hist. d'Aristarque de Samos*, 1810.

4. *Mém. sur les hypoth. astron. des plus anc. philos. de la Grèce* (*Mém. de l'Ac. des Inscr.* XXIX, II. 29-30); *Mém. sur l'hist. des hypoth. astr. chez les Grecs et les Romains* (*id.*, XXX, I-II); *Mém. sur les hypoth. astr. d'Eudoxe, de Callippe, d'Aristote et de leur école* (*ib.* XXX, I, 153); *Études sur le Timée de Platon*, 1841, 2 vol.

5. *Recherches sur l'histoire de l'astron. ancienne*, 1893 et de nombreuses notes qui seront résumées dans ses *Mémoires scientif.* en cours de publicat.

6. *Note sur le caract. géom. de l'anc. astronomie* (*Festschrift* de Cantor, 1899). Cet éminent mathématicien Belge a donné encore d'autres travaux historiques : *Sur les raisons données par Copernic en faveur du mouvement de la terre* (Ann. Soc. Sc. de Brux., XVIII) ; *Sur la question de Galilée* (*Ibid.* XXIII) ; *Hist. des Math. dans l'antiq. et M. A.* (Gand, 1875), etc.

7. *L'Astrologie Grecque*, 1899.

8. *L'Évol. de l'astronon. chez les Gr.*, 1901.

9. L'un des premiers monuments peut-être en est *l'Hist. de la théorie des équations* dans les *Usages de l'analyse de Descartes* de Gua de Malves, 1740.

10. *Aperçu historique sur l'orig. et le dével. des Méthodes en Géométrie*, 1837, 2ᵉ éd., 1889 ; *L'Introd. de l'Algèbre en Europe* (C.-R. Ac. Sc., 1845).

11. *Hist. des Mathém.*, 1874 ; 3ᵉ éd., 1886.

12. *Hist. des Math.* dans *Notions de Math.* de J. Tannery. C'est un petit modèle des aperçus historiques qui devraient accompagner tout manuel élémentaire.

13. *Hist. des sc. math. et phys.*, 1883-7, 12 vol.

14. *Les Étapes de la Philosophie math.*, 1912.

15. *Les Principes de l'analyse math.*, 1913. Un 2ᵉ vol. est en préparation.

16. *Matér. pr. servir à l'hist. comp. des sc. math. chez les Grecs et les Orient.*, 1845-9, 2 vol.

17. *Les math. aux Indes Orient.*

18. *Mém. sur le syst. métr. des anc. Egypt.*, 1817.

19. *Sur un point de la géom. chez les Grecs*, 1857.

20. *Hist. des math. dans l'antiq. et au M. A.* (Gand, 1875).

21. *La Géométrie Grecque*, 1887 et très nombreuses notes.

22. *Les Origines de la Science Grecque*, 1893 ; *Platon et les philosophes géomètres de la Grèce*, 1890.

L. Robin [1], E. Jacquier [2], P. Lefebvre [3], sur les mathématiques chez les Romains par F. Wœpke (1860) ; sur les mathématiques chez les modernes par Delambre [4], Valson [5], Ritter [6], P. Tannery [7], d'Adhémar [8], E. Lebon [9], G. Darboux [10].

*
* *

Le nombre et la valeur de ces travaux [11] auxquels il conviendrait d'ajouter les notices de Dictionnaires, par exemple de celui de Bayle, de l'*Encyclopédie*, de la *Biographie* Michaud, du *Dictionnaire des sciences médicales* de Dechambre, de la *Grande Encyclopédie*, du *Dictionnaire de Physiologie* de Richet ; celles de l'*Encyclopédie des sciences mathématiques* publiée sous la direction de J. Molk ; mille articles de revues et surtout la magnifique série des Éloges Académiques qui va de Fontenelle à MM. Darboux et Van Tieghem, en passant par d'Alembert, Mairan, Condorcet, Cuvier, Pariset, Biot, Arago, Flourens, J. Bertrand, Berthelot, H. Poincaré, etc., prouveraient, s'il en était besoin, l'intérêt que n'ont cessé de porter les savants français à l'histoire de leur spécialité. Mais ils font voir aussi — et si l'on y ajoutait les principaux travaux étrangers, la démonstration serait encore bien plus convaincante ! — qu'il est actuellement des instruments de travail commodes et des matériaux déjà assez élaborés pour permettre une autre tâche que l'on pouvait croire, avant cette revue sommaire, au-dessus des forces humaines. Je

1. *La théorie Platon. Des Idées et des Nombres d'après Aristote* (1908).
2. *Not. histor. sur la géom. d'Euclide et ses comment.* Vitry, 1898.
3. *Notices* in *R. Quest. Sc.*, 1907-1910.
4. *Rap. sur les progrès des Sc. math. dep. 1789*, 1810.
5. *Vie et œuvre de Cauchy*, 1868, 2 vol. ; *Vie des sav. illustres*, 1880, 2 vol. ; *Vie et travaux d'A. M. Ampère*, 1886.
6. *F. Viète, sa vie et son œuvre*, 1895.
7. *La Correspondance de Fermat*. Nombreuses notes dans les *Œuvres* de Fermat et de Descartes, l'*Histoire générale* de Lavisse et Rambaud, etc.
8. *L'œuvre math. du XIXe siècle*, 1900.
9. *Les Savants du Jour* : H. Poincaré, G. Darboux, G. Lippmann, P. Appell, etc.
10. *Les progrès des méth. géom.*, append. à la tr. fr. de l'*Hist. des Math.* de W. Rouse-Ball ; 1. vol. de *Notices et Éloges*.
11. Encore ne pouvait-il être question ici d'en donner une énumération exhaustive : en particulier on s'est résigné à ne pas mentionner un très grand nombre de monographies consacrées à des savants anciens et modernes, dont certaines sont très remarquables, p. ex. le *Pythagore* de Chaignet, le *Léonard de Vinci* de G. Séailles, le *Descartes* de Liard et celui d'Hamelin, le *Galilée* de T. H. Martin, le *Bacon* de Ch. Adam, le *Leibniz* de Coutural, le *Pascal* de J. Bertrand, celui d'E. Boutroux et celui de F. Strowski, etc.

veux parler de l'Histoire générale des Sciences, dont Comte et Cournot furent les premiers sans doute à se faire une idée claire et précise, mais dont on pourrait trouver, avant eux, quelques vagues échantillons dans les œuvres de Le Roy [1], de Goguet [2], de Savérien [3], de Condorcet [4], de T. Salverte [5], et de quelques autres.

Mais c'est à Paul Tannery que revient le mérite d'avoir prouvé par le fait la possibilité d'aborder une telle synthèse et d'y faire œuvre fructueuse [6]. Cependant si ce qu'il écrivait la veille de sa mort : « actuellement l'histoire générale des sciences n'est rien... qu'une conception individuelle », n'était déjà, en 1904, pas absolument exact, ce ne l'est plus du tout aujourd'hui. Plus d'un savant français a témoigné d'un esprit assez ouvert et d'une assez vaste information pour traiter de cette histoire avec autorité : il suffit de rappeler les nombreux ouvrages de M. P. Duhem, la *Science Moderne* de M. E. Picard (Bibl. Phil. Sc., 1902) et *les Études sur l'histoire de la Pensée scientifique* de M. G. Milhaud, qui, mathématicien d'origine, enseigne à la Sorbonne l'histoire de la Philosophie dans ses rapports avec les Sciences.

D'autre part, aujourd'hui comme hier, des philosophes

1. *De Vicissitude ou variété des choses en l'Univers, et concurrence des armes et des lettres par les premières et plus illustres nations du monde depuis le temps où a commencé la civilité et mémoire humoire jusqu'à présent*, 1575.

2. *Origine des lois, des arts et des sciences et de leurs progrès chez les anciens peuples*, 1758, 3 vol.

3. *Hist. des progrès de l'esprit hum. dans les sciences natur. et dans les arts qui en dépendent*, 1775.

4. *Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain*, an III.

5. *De la civilisation depuis les premiers temps historiq. jusqu'à la fin du XVIIIe s.*, 1813.

6. V. en particulier son article *De l'hist. génér. des sc.*, in *Rev. de Synth. histor.*, fév. 1904, VIII, 1-16, son *Programme d'un cours d'hist. des Sc.* in *Rev. du Mois*, avril 1907, et *la Liste des travaux de P. T.*, précédée de notices nécrologiques par J. Tannery et P. Duhem (Bordeaux 1908). — Réimpression somptueuse de ses mémoires par Heiberg et Zeuthen (en cours de publ.). — Sur son œuvre, cf. Zeuthen et Eneström *Bibl. Math.*, III, F. 6, 257-304 ; G. Milhaud, *Rev. des Idées*, 15 janvier 1906, 28-39 ; H. Bosmans, *R. Quest. Sc.*, LVII. Avril 1905 ; Picavet, *Archiv. f. Gesch. d. Phil.*, 15 avril 1905 ; A. Rivaud, *Rev. de Mét. et de Mor.*, mars 1913. — Sur la distinction de sa conception d'avec celle de Comte, cf. *R. gén. des Sc.*, 15 mai 1905. Des conceptions convergentes du rôle de cette histoire ont été exprimées par F. Papillon, *R. Sc.*, 1879, II, 160 ; Hannequin, *Ibid.*, 1891, I, 481 et *Ét. d'Hist. de la Phil. et des Sc.* II (1908) ; G. Vailati, *Sull', importanza delle ricerche relative alla stor. delle Sc.* (Firenze, 1896) ; W. Ostwald, *Rev. du Mois*, 10 mai 1910 ; A Reymond, *Arch. de Psychol.*, IX, n° 95, mars 1910 ; H. Berr, *La Synthèse en histoire*, 213 ; G. Loria *Atti del. Soc. It. per il progresso delle Scienze*, C. Genova, 1912 ; G. Sarton, *Isis*, n° 1, mars 1913.

apportent leurs contributions à l'histoire et à la philosophie de telle ou telle science. Hier, c'était T. H. Martin, l'initiateur des recherches sur l'astronomie et la physique grecques ; Chauvet, l'historien d'Hippocrate et de Galien ; Tissot, Bouillier, Lemoine [1], les critiques informés des grandes hypothèses biologiques ; Bordas-Demoulin, dont le *Cartésianisme* (1843), si supérieur à sa réputation, demeure un des plus beaux monuments de l'histoire des sciences exactes dans leurs rapports avec la métaphysique ; F. Papillon, qui laissa malheureusement inachevée son *Histoire de la Philosophie dans ses rapports avec les sciences de la nature* (2 vol., 1876) ; Ch. Renouvier qui, de son *Manuel de Philosophie moderne* (1842) à sa *Philosophie analytique de l'Histoire* (1896-7) témoigne du même souci de féconder l'une par l'autre l'histoire de la science et celle de la philosophie. Aujourd'hui, c'est M. A. Espinas, l'historien si original des *Origines de la Technologie*, M. A. Bertrand, dont la contribution à l'histoire des rapports de la philosophie et de la médecine ne se borne pas au spirituel petit livre *Mes vieux Médecins* (Lyon, 1905), puisqu'il semble qu'il faut rattacher à son enseignement la thèse de M. Figard sur Fernel (1903), celle de M. Gory sur Curaud de la Chambre (1896) et peut-être aussi les beaux articles de M. Colonna d'Istria sur Cabanis, Bichat et Pinel, publiés dans la *Revue de Métaphysique et de Morale* ; M. Mabilleau, l'historien de la philosophie atomistique [2] : M. A. Rivaud, dont les travaux sur la pensée grecque [3] attestent tous la même vaste érudition portée avec la même aisance souveraine ; MM. A. Darbon et A. Rey, critiques des théories mécaniques [4], M. L. Bloch, qui a consacré (1908) à la *Philosophie de Newton* un livre sans égal, même en Angleterre ; enfin M. L. Brunschvicg, dont l'ouvrage récent sur les *Étapes de la Philosophie mathématique* (1912) a été accueilli avec une égale faveur par les mathématiciens et par les philosophes.

1. Tissot, *La Vie dans l'homme*, 2 vol., 1861 ; *De l'Animisme*, 1863 ; Bouillier, *Du Principe Vital*, 1862 ; Lemoine. *L'Animisme et le Vitalisme de Stahl*, 1864.

2. *Histoire de la Philosophie atomistique*, 1895.

3. *Le Problème du Devenir et la notion de la Matière dans la Philos. gr. des orig. à Théophraste* 1906. *Rech. sur l'anthrop. grecq.* (*Rev. Anthr.*) 1912). Études sur V. Brochard et P. Tannery dans la *Rev. de Mét. et de Mor.*, 1912-3.

4. A. Rey, *La Théorie de la Physique chez les physiciens contemporains*, 1908 ; A. Darbon, *L'explication mécanique et le nominalisme*, 1910.

Mais surtout, aujourd'hui comme hier, il se trouve, malgre l'énorme extension du champ scientifique, des philosophes capables, comme les Ampère, les Comte, les Cournot, les Hannequin, les Boutroux, de l'embrasser tout entier; on en a des témoins assez éloquents dans des ouvrages comme l'*Essai sur la classification des sciences* (1898) de M. E. Goblot, le titulaire actuel de la chaire lyonnaise d'Histoire de la philosophie et des sciences illustrée par Hannequin ; le livre de M. A. Lalande sur *la Dissolution opposée à l'Évolution* (1899) ou celui, d'information si riche, auquel M. E. Meyerson a donné le titre d'*Identité et Réalité* (2e éd. 1912).

*
* *

De l'insignifiance, pour ne pas dire plus, de l'enseignement distribué jusqu'ici du haut de la chaire d'histoire générale des sciences du Collège de France, on aurait donc tort de conclure que cet enseignement doit être supprimé, a été judicieusement supprimé, par suite de l'impossibilité d'en charger un titulaire compétent. Reste à savoir si un tel enseignement a sa raison d'être, au-dessus de l'enseignement des histoires particulières des diverses sciences.

Mais il faut remarquer tout de suite que ce dernier enseignement n'existe en aucune façon, alors que nous avons vu quel intérêt primordial il y aurait à adjoindre, dans l'enseignement des Facultés, à tout cours dogmatique sur une spécialité un cours historique, ayant le double but d'assurer aux spécialistes une intelligence plus profonde et plus libre de l'objet de leurs études et de préparer des matériaux de plus en plus complets et élaborés à l'œuvre de synthèse. Celle-ci en serait comme le résultat, mais aussi comme la condition, puisque c'est elle, et elle seule, qui pourrait fournir les idées directrices de la recherche et qui permettrait d'éprouver la légitimité des divisions actuelles du travail scientifique, d'en montrer la contingence et d'en faire reconnaître les limites.

Plus encore, comme Comte l'a bien vu, une telle histoire est le plus efficace préservatif contre les dangers si souvent signalés et déplorés de la spécialisation à outrance exigée par les conditions actuelles de la recherche. Cette tâche, que l'on attribue d'ordinaire à la philosophie, il faut bien voir que la philoso-

phie est radicalement incapable de l'assumer sans le secours de l'histoire générale des sciences. De cette histoire seulement en effet, et non de l'étude psychologique du sujet ni de l'examen de l'état actuel de telle ou telle science, voire de toutes les sciences, peut être dégagée une sérieuse critique de la connaissance et une philosophie vraiment scientifique, car « une philosophie scientifique qui ne s'appuie pas constamment sur des connaissances historiques nombreuses et précises, c'est une philosophie sans expérience, c'est donc une philosophie sans valeur » [1]. Grâce à cette histoire seulement, on peut apercevoir, sous les hasards apparents comme sous l'apparente nécessité de l'évolution, le développement régulier, ordonné, de l'esprit; si bien que l'histoire de la science n'est point seulement, selon le mot de Gœthe, « la science même », mais encore et surtout la science de l'homme. Par cette histoire seulement en effet peut nous être révélée, par delà la diversité de ses applications, l'unité de l'intelligence humaine qui, disait Descartes, « est une à l'égard des sciences, comme le soleil à l'égard des mondes qu'il éclaire ». Sur cette histoire seulement peut se fonder l'union de la science et de la philosophie, sans aucune oppression de l'une des deux par l'autre : « Si, dit M. Brunschvicg [2], un traité d'alliance durable doit jamais s'établir entre la science et la philosophie, c'est à la condition que l'histoire soit prise pour arbitre et qu'elle préside à la signature ».

*
* *

Synthétique, une telle discipline l'est assurément. Pourtant il est possible d'en concevoir une autre, dont il n'existe que de rares et incertains échantillons et qui serait encore beaucoup plus compréhensive. C'est celle même qu'ont entrevue en partie, à une époque où d'ailleurs il était matériellement impossible de faire mieux, les Goguet et les Condorcet : une histoire générale de la civilisation, de l'évolution intellectuelle de l'humanité, depuis ses formes les plus primitives accessibles à l'étude jusqu'à l'époque contemporaine et comprenant non seulement

1. G. Sarton, *Isis*, n° 2, 11 août 1913.
2. *Rev. de Mét. et de Mor.*, mai 1909, 356.

les sciences mathématiques et naturelles, mais aussi les sciences historiques et sociales et non seulement toutes ces sciences, mais encore les techniques, les beaux-arts, la littérature et enfin la religion. En étudiant tout ce qui constitue la civilisation spirituelle d'une époque, cette histoire, bien différente de la *Kulturgeschichte* des Allemands, pourrait éclairer les uns par les autres des phénomènes dont l'isolement est, toutes choses égales, d'autant plus artificiel qu'il s'agit de périodes plus anciennes : il est impossible de comprendre quoi que ce soit à la science des peuples de civilisation inférieure ou même à celle des grandes collectivités orientales si on l'isole de la religion ; en Grèce même, des travaux comme ceux de MM. Rivaud, Diès, Cornford en sont témoins, c'est dans une atmosphère religieuse que s'élaborèrent, avec les types de l'esthétique occidentale, les concepts fondamentaux de la science, qui peut-être ne sont pas sans en garder actuellement encore quelque trace ; et c'est en partie à l'œuvre des historiens, d'Hérodote et surtout de Thucydide, qu'il convient d'attribuer la formation des idées d'ordre et de loi ; au Moyen Age, M. Duhem a montré récemment l'une des origines des lois de Galilée dans des commentaires de théologiens sur un texte du Maître des Sentences, et M. Mâle a rénové l'interprétation de la symbolique des cathédrales par une habile utilisation de ces ouvrages d'histoire naturelle fantastique que sont les *Bestiaires* et de ces encyclopédies dont le type est le *Speculum* de Vincent de Beauvais. Il faut une histoire de la civilisation ainsi entendue pour étudier à la fois en toute leur riche diversité et leur saisissante unité des individualités comme Léonard de Vinci, Descartes, Pascal, Bossuet, Leibniz, Gœthe, des penseurs inclassables comme Plutarque, Montaigne, Erasme, Rousseau, Carlyle, Taine, Renan, Leopardi, Ruskin, des entreprises comme *l'Encyclopédie*. Il n'appartient ni à l'historien politique, ni à l'historien de l'art, ni à l'historien de la littérature, ni à l'historien de la science, en tant que chacun demeure confiné dans sa spécialité, de décrire en toute leur ampleur, d'analyser sous toutes leurs formes afin d'en dégager l'essence et d'en déterminer les sources et les mille ramifications, des courants d'idées comme le jansénisme, où, à côté d'un Saint-Cyran et d'un Arnauld, il faut considérer un Philippe de Cham-

paigne et un Racine ; comme le Saint-Simonisme, qui est un produit de facteurs les uns religieux, les autres politico-économiques et dont il faut faire la part d'influence dans des entreprises aussi différentes que le *Cours de Philosophie positive* et les premiers chemins de fer français ou le canal de Suez. Pour comprendre pleinement le retour à la nature qui marqua, en littérature, le dernier tiers du XVIIIe siècle, il faut, comme l'a fait, par exemple, M. D. Mornet, s'enquérir de l'état de la botanique et de la zoologie à la même époque, de même qu'inversement ou n'aurait qu'une idée incomplète du « triomphe de l'histoire naturelle », si on ne faisait sa part et au talent littéraire de Buffon et aux exhortations de Jean-Jacques et de Bernardin de Saint-Pierre. Le cas du romantisme allemand est encore bien plus typique. C'est, autant que de la finalité subjective de Kant hypostasiée, de la science du temps qu'est tirée la conception de la *Vie* dont Schelling fit le centre de sa philosophie : il était médecin, et de famille de médecins, préoccupé de toutes choses médicales et physiologiques (les expériences de Galvani l'empêchaient de dormir !), et c'est de savants comme Oken, Kielmeyer, qu'il se réclamait, de même qu'à lui devaient se rattacher des savants comme Prochaska, Eschenmayer, Humboldt lui-même, malgré ses anathèmes contre la *Philosophie de la Nature*. Or cette vie, irréductible au mécanique, à l'intellectuel, c'est le principe de toute réalité matérielle ou spirituelle, l'objet d'une intuition caractérisée par l'abandon, comme vaines limitations et falsifications du réel, des idées claires, des règles, des formes, qui étouffent la liberté de l'esprit, de la définition précise, qui est jugée la mort de la pensée, le vrai suicide métaphysique, D'où l'apothéose du merveilleux, du vague, du suggestif, de tout ce contre quoi avait lutté le classicisme cartésien ; d'où l'exaltation de la légende, de la spontanéité populaire ; le règne du Mage, poète ou musicien, agité de l'enthousiasme métaphysique, en qui se réalise cette confusion, à laquelle le Romantisme prétend donner une portée cosmique, du génie et de l'instinct. Or cette idée de vie ne se retrouve pas seulement dans la science et dans la métaphysique, mais aussi alors dans l'esthétique d'un Schlegel, comme actuellement dans la théorie de l'*Einfühlung* de Lipps ou de Volkelt, dans les théories juridiques d'un Savigny, dans le messianisme

politique de Solovieff, Mickiewicz, Herzen, dans l'anarchisme d'un Stirner (sans parler de la philosophie « syndicale » de G. Sorel, pour qui le Capital joue un peu le rôle de l'Inconscient dans la société), dans le pangermanisme d'un H. St. Chamberlain, le spiritisme d'un Carl du Prel ou l'exégèse symbolique d'un Schleiermacher. C'est aussi à ce Romantisme que correspondit chez nous, à cinquante ans de distance, le Symbolisme français : on ne peut douter de l'influence de Fichte et de Hegel sur Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Barrès, R. de Gourmont; de celle de Novalis sur Mæterlinck et A. Gide ou de celle de Hartmann sur J. Laforgue. Ce n'est qu'une histoire intégrale de la civilisation qui peut reconnaître et évaluer ces mille interactions [1], de même que seule elle peut suivre, en toutes ses métamorphoses, par exemple, l'influence d'un Cabanis et d'un Bichat sur Schopenhauer, de celui-ci sur Wagner, de Wagner lui-même sur Erwin Rohde, et par là sur bon nombre d'historiens de la religion et de la philosophie grecques, et sur Nietzsche, qui, à son tour, influencera le développement intellectuel d'un Klinger, d'un Dehmel, d'un Richard Strauss et qui acheminera certains esprits vers le Bergsonisme, le Pragmatisme ou le Néo-Vitalisme, d'autres vers le « Nationalisme intégral » de l'*Action Française*, d'autres enfin vers l'Anarchisme militant. Et combien l'on pourrait trouver d'autres exemples de la nécessité d'une telle synthèse, depuis le Platonisme jusqu'au Darwinisme !

Cette histoire de la civilisation ne donnerait pas seulement une idée plus nette de la complexité des phénomènes intellectuels, elle devrait en dégager les connexions avec les conditions sociales, avec les facteurs physiques et ethniques, car son but final est moins la résurrection des espoirs éternellement déçus de la Philosophie de l'Histoire que la révélation de la plus haute idée de l'humanité — et donc de la plus vraie — en même temps que des moyens propres à en promouvoir la domination de plus en plus souveraine sur le monde.

1. On trouvera des exemples de ces interactions, considérées de la biologie prise comme centre, à toutes les époques, dans un ouvrage en préparation, consacré à retracer *L'Évolution de la Philosophie biologique*. En ce qui concerne les relations de la Philosophie et des Sciences, je me permets de renvoyer à l'étude d'un cas assez typique que j'ai essayée dans un livre qui paraîtra prochainement : *Le Mécanisme Cartésien et la Physiologie au XVIIe siècle.*

Représentée dans le haut enseignement français, cette discipline y traduirait, mieux encore que l'histoire générale des sciences, qui d'ailleurs pourrait constituer un intermédiaire entre elle et les histoires particulières, l'unité même de l'esprit humain, et de la civilisation son œuvre ; elle y remplirait une fonction nationale, si une nation est avant tout une unité spirituelle, une unité de culture, et s'il est vrai que cette unité ne peut être réalisée ni conçue dans le présent que par la vertu du passé, par les forces convergentes de traditions que seule une histoire vraiment intégrale peut nous faire saisir, aimer et utiliser pour de nouveaux progrès.

*
* *

A la constitution nécessaire d'un tel enseignement, la suppression de la chaire d'histoire générale des sciences au Collège de France risque de porter, en ce pays du moins, un coup fatal, et cela au moment précis où les fondations étrangères devraient inviter plutôt à développer et compléter l'institution fondée il y a vingt ans. Fort heureusement, la même instabilité que déplorent aujourd'hui tous les amis de la science et de l'histoire doit leur être une raison de se rassurer. Jamais de l'autorité abusée il n'a été plus permis, et avec de plus légitimes espoirs, d'en appeler à l'autorité mieux éclairée. Ce qui est en jeu, c'est plus que la destinée d'une fondation passionnément désirée par l'un de nos plus profonds penseurs et que l'expression officielle, administrative, de l'unité de la science par-dessus la triple dispersion du temps, de l'espace et des spécialisations : les chaires d'histoire des sciences et, il est permis de l'espérer, d'histoire générale de la civilisation, sont appelées à être, au XXe siècle, dans tous les pays, l'un des facteurs essentiels du progrès intellectuel et aussi l'un des éléments nécessaires de la synthèse historique.

Il appartient à ceux qui ont le pouvoir et la responsabilité des actes de dire s'ils veulent mettre à cet égard la France, qui a été l'initiatrice, dans un état de lamentable et croissante infériorité ; mais c'est le devoir de tous ceux que préoccupe l'avenir intellectuel de notre pays et qui savent quelle influence a sur cet avenir l'organisation de l'enseignement, — aussi bien

de ceux à qui leur situation ou leurs travaux confèrent une autorité particulière que de ceux dont l'obscurité même est une garantie de désintéressement, — c'est le devoir de cette *Revue* consacrée à la *Synthèse historique* de ne point laisser s'accomplir dans un silence complice cette œuvre rétrograde.

A. Georges-Berthier.
(Lyon).

LA FORMATION ET LA DIFFUSION

DE LA

POLITIQUE DE SPINOZA.

(QUESTIONS ET HYPOTHÈSES FONDÉES SUR DES DOCUMENTS NOUVEAUX.)

Spinoza a publié ses idées politiques dans trois ouvrages : le traité Théologico-Politique, paru en 1670, l'Éthique et le Traité Politique, parus aussitôt après sa mort en 1677 ; d'une part un seul d'entre eux, le dernier, porte uniquement et directement sur la Politique ; les deux précédents ne l'étudient pas pour elle-même, le premier ne la considère qu'en vue de lui faire concéder aux particuliers le droit de libre interprétation de l'Écriture, le second la subordonne à la Morale et lui assigne une place parmi les principes de la conduite humaine ; quoi qu'il en soit, l'un et l'autre renferment des principes politiques très importants ; d'autre part les deux traités ont un objet d'apparence limitée : leur but est d'établir la liberté individuelle de la pensée ; mais en fait ils ont une portée générale, l'un formant un véritable essai de science politique, l'autre un essai de droit public ; nous sommes donc en présence d'une œuvre politique considérable. L'auteur a écrit aussi quelques lettres, renfermant des mentions ou des explications, brèves et rares d'ailleurs, relatives aux mêmes sujets, et se rapportant soit aux œuvres parues avant 1677, soit à des questions discutées par les savants et les hommes d'État ; mais elles sont si sommaires que nous serions tentés de conclure que l'esprit public ne s'intéressa pas immédiatement aux ouvrages politiques de Spinoza, ou, au moins, ne souleva aucune discussion à leur égard, si nous ne savions qu'une personnalité comme celle de Leibniz était en correspondance sur le sujet avec

l'auteur du Traité Théologico-Politique, que l'Éthique et le Traité Politique ne parurent qu'après la mort de Spinoza, et s'il ne nous était permis de supposer que plusieurs lettres, pleines d'enseignements pour nous, ont été supprimées par Spinoza lui-même avant de mourir, ou bien ont disparu autrement.

Nous possédons aujourd'hui un certain nombre d'études sur l'œuvre politique du penseur de La Haye ; elles ont été publiées en France, et, plus encore, à l'Étranger ; la plupart portent sur la doctrine en elle-même ; mais, outre cette première direction, il en est une autre sur laquelle on ne s'est que partiellement engagé : elle va à la recherche des conditions suivant lesquelles la pensée politique de Spinoza a pu se former et se répandre ; a-t-elle été oui ou non conditionnée par la pensée générale, la philosophie de l'auteur ; existe-t-il un lien entre les trois ouvrages, capable de déterminer l'unité de la doctrine ? comment Spinoza a-t-il éveillé sa pensée sur la Politique, quelle influence a-t-il reçue de la liberté de juger et de l'initiative de la création de systèmes qui étaient pratiquées en Hollande vers 1660, quels éléments a-t-il empruntés au Gouvernement des Hébreux qu'il avait étudié de près, aux institutions des divers pays et en particulier de la Hollande qui lui étaient bien connues, quelles inspirations a-t-il puisées dans cette abondance de publications théologiques et politiques qui parurent au XVIIe siècle, quel fruit a-t-il pu retirer de ses relations, qui sont certaines, avec des hommes d'État, des magistrats et des journalistes ? Comment cette pensée se répandit-elle au dehors, comment fut-elle accueillie, en Hollande d'abord, et ensuite à l'Étranger, surtout en Angleterre, en France et en Allemagne ; quelle influence fut-elle capable d'exercer, comment certains penseurs s'y attachèrent-ils, et dans quelle mesure put-elle inspirer d'éminents hommes d'État vers la fin du XVIIIe siècle, et durant tout le XIXe ? Voilà autant de problèmes très dignes d'intérêt, qui tous, probablement, sont encore à solutionner, et au sujet desquels il importerait peut-être de proposer une orientation.

Le résultat pourrait être intéressant : d'abord il apporterait la lumière sur un point que les auteurs sont loin d'avoir suffisamment élucidé ; la Politique de Spinoza vaut la peine d'être

étudiée avec soin, parce qu'elle est liée à sa Morale et à sa Philosophie générale, et aussi parce qu'elle est une doctrine de l'État, une théorie du meilleur gouvernement ; comme telle, elle est peut-être un monument dont la dignité rappelle celle de la Politique d'Aristote ; ensuite il est possible qu'une étude approfondie de la diffusion du spinozisme ouvre la voie à de surprenantes découvertes ; M. Lanson a indiqué que les libres-penseurs du XVIIIe siècle avaient bien pu trouver dans Spinoza un aliment pour leur esprit critique, et que le mouvement athée en France avait pu sortir de Spinoza, et cela dès la première moitié du XVIIIe siècle, tandis que le mouvement athée en Angleterre serait postérieur : or il est possible aussi que les adversaires de l'absolutisme aient puisé dans la doctrine spinoziste des principes qu'on retrouve formulés dans leurs écrits, et appliqués plus tard à l'époque de la Révolution ; dès la première moitié du siècle, l'auteur du Testament de Jean Meslier exprime sa haine des rois, des grands, de l'inégalité sociale et se déclare spinoziste ; des personnages tels que Boulainvilliers, Plelo et autres, commentent le Traité Théologico-Politique ; ce dernier ouvrage dut agir sur la pensée, aussi bien par son caractère politique que par son caractère religieux ; les derniers chapitres contiennent trop de principes constitutionnels pour n'avoir pas été observés et retenus.

Aussi les traductions et commentaires du Traité Théologico-Politique nous suggèrent-ils l'hypothèse que la politique révolutionnaire s'est trouvée bien plus tôt que nous ne le croyons en possession de ses moyens de combat, et, pour se former, n'a n'a pas attendu la publication de l'ouvrage de Montesquieu et de celui de Rousseau ; si on n'a pas aperçu jusqu'ici l'éclosion de la politique révolutionnaire dès le début du XVIIIe siècle, c'est peut-être parce que la circulation des manuscrits était clandestine et réduite, par crainte des sévérités du pouvoir. La tradition suivant laquelle les hommes de 1789 auraient eu pour maître Montesquieu, inspiré lui-même des Anglais, et ceux de 1792 Rousseau avec son rationalisme nu, risquerait d'être ébranlée, et il serait permis de supposer dès maintenant que les esprits révolutionnaires et leurs inspirateurs reconnus, Montesquieu et Rousseau, procédaient directement de Spinoza.

I. — ORIGINE ET FORMATION.

A. — *L'Esprit de Spinoza, ses tendances intimes.*

Il y a une parenté de pensée entre le Traité Théologico-Politique, l'Éthique, et le Traité Politique :

1° Le premier de ces ouvrages a dû être composé en même temps que le second ; nous savons que c'est à Rynsbourg qu'a été composée la plus grande partie de l'Éthique, entre 1660 et 1663, époque du départ de Spinoza pour Woorbourg ; et que le Traité Théologico-Politique fut écrit à Woorbourg entre 1663 et 1670. Spinoza vint se fixer à La Haye en 1670, l'année même de la publication du Traité. Les uns prétendent qu'entre ces deux évènements il n'y a aucun rapport, que Spinoza vint à La Haye sur le conseil de ses amis qui le pressaient de s'établir dans une ville, ou des médecins qui lui recommandaient de chercher un air plus pur ; les autres affirment au contraire que redoutant les violentes critiques qui pourraient suivre sa publication, il se rendit dans la ville où il pouvait trouver la protection de Jean de Witt et des notables. — En 1675, l'Éthique était finie, et, paraît-il, Spinoza vint à Amsterdam cette même année pour y chercher un éditeur. Quant au Traité Politique, nous n'avons aucune date à son sujet, et nous le possédons inachevé ; à quel moment fut-il écrit ? suivant une première hypothèse, il fut composé après l'Éthique, entre 1675 et 1677 et, dans ce cas, il ne put être achevé, soit que Spinoza ait été surpris par la mort, soit que ses notes complètes n'aient pas été totalement rédigées et n'aient pas été retrouvées, soit qu'un élément d'information sur le régime démocratique lui ait manqué, etc... ; suivant une deuxième hypothèse, il fut composé en même temps que l'Éthique et le Traité Théologico-Politique, et mis provisoirement de côté pour terminer l'Éthique, comme l'Éthique avait été mise provisoirement de côté pour terminer le Traité Théologico-Politique ; — dans ce cas, ou bien ces ouvrages menés de front devaient être terminés dans l'ordre où Spinoza avait le plus d'éléments : d'abord le Traité Théologico-Politique, au sujet duquel il était informé, depuis son enfance, des éléments d'ordre pieux ou politique tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, et, depuis son âge

mûr, des principes tirés de sa philosophie et de l'ordre politique général qu'il pouvait connaître en Hollande, en Europe ou dans les pays anciens ; ensuite l'Éthique, pour laquelle il devait être complètement au courant de la physique et de la médecine ; enfin le Traité Politique où les informations les plus diverses lui étaient nécessaires, et n'étaient acquises que lentement ; — ou bien parce que, de tous ses ouvrages, il accorda une attention spéciale au Traité Théologico-Politique et à l'Éthique, qui, dans sa pensée, étaient les plus importants ; alors il consacra toute son intelligence au premier jusqu'en 1670, au second jusqu'en 1675, et considéra le reste comme un complément, le Traité Politique étant destiné à esquisser des plans de Gouvernement et d'administration ; toutefois, cette dernière supposition est contestée par les esprits qui voient dans le Traité Politique une mise au point, un résumé bien ordonné, et contenant tout ce qui était essentiel dans les idées politiques de l'auteur. — Bref, les deux premiers ouvrages ont été composés en même temps ; le troisième aussi peut-être ; sinon, il a été écrit à une date très rapprochée du second et pas très éloignée du premier, d'où il a pu être aidé par ces deux ouvrages qui avaient un caractère plus général.

2° On trouve d'ailleurs les mêmes idées fondamentales dans ces trois compositions : dans le Traité Théologico-Politique comme dans le Traité Politique, Spinoza pose sur la nature du monde, la nature de l'homme, l'incapacité pour l'homme de faire son salut par lui-même, et la nécessité de l'état social pour le placer sur la voie du salut, des principes qu'il a développés dans sa philosophie générale ; et le but dernier qu'il assigne à la société, c'est-à-dire la « liberté », conçue comme la libération vis-à-vis des passions et de l'impuissance, la vie de l'esprit pur, l'état de perfection et de béatitude, l'amour de Dieu, ce but est le même qu'on retrouve dans les trois ouvrages. Or, c'est dans l'Éthique que la société est spécialement étudiée comme le moyen unique et salutaire, pour l'homme, d'atteindre sa fin ; par nature, l'homme, comme tous les êtres, tend à persévérer dans l'être ; or, il est formé d'éléments sans cohérence naturelle ; son premier effort aura pour conséquence de le livrer au « conflit des affections passives » et de le détruire lui-même ; quant à la masse des hommes, elle est par nature

inorganisée, et on ne peut même pas dire qu'elle aspire à l'organisation par elle-même ; non pas que les hommes soient foncièrement mauvais ; ils sont ignorants de ce qui leur est utile ; d'où le premier acte de la masse a pour effet la destruction mutuelle des individus ; pourtant les hommes peuvent vivre en conformité de nature, s'ils se soumettent à la raison ; et alors le bien suprême des hommes vertueux leur est commun à tous, et le bien que désire pour lui tout homme qui pratique la vertu, il le désire aussi pour les autres, à mesure qu'il connaît Dieu ; donc il faut amener les individus à vivre conformément à la raison, et dans la concorde ; un principe de cohérence est nécessaire pour établir l'unité dans l'individu humain, et le groupement dans la multiplicité des particuliers ; une société humaine est ainsi créée, sans demander d'ailleurs à l'individu le moindre sacrifice. Voilà le principe très élevé qui est établi dans l'Éthique, et qui est à la base de nos deux Traités ; dans le premier, Spinoza déclare que ces associations humaines seront des sociétés politiques, des organisations étatiques ; il introduit le droit dans la philosophie, et définit l'origine logique de l'État, le rôle du souverain et du sujet, pour conclure que l'institution de l'État ne peut subsister qu'à condition d'assurer le perfectionnement des individus. Ces idées générales étaient élaborées et discutées par la science politique du temps. Remarquons que, dans cet ouvrage, l'auteur a utilisé, à côté des principes de sa philosophie, un certain nombre d'idées tirées de l'examen de la politique des Hébreux, ce qui l'a conduit, dans un chapitre spécial, a dépasser le but de son Traité qui était uniquement d'établir des principes politiques, en posant quelques principes constitutionnels. Enfin, dans le dernier traité, Spinoza commence par un résumé des idées philosophiques et politiques tirées des précédents, et il esquisse des principes constitutionnels et administratifs pour un gouvernement institué et fonctionnant ; c'est ici surtout que s'affirme le souci pratique de l'auteur ; c'est ici qu'il utilise sa vaste érudition sur les institutions des peuples pour décrire toute une technique d'organisation conforme à ses idées sur le droit public, et applicable à des États comme ceux de la Hollande, et aussi pour réglementer sagement jusqu'aux détails d'exécution.

3° Ces premières considérations nous permettent de maintenir, contrairement à certains auteurs anglais, en particulier MM. Pollock et Duff, que les réflexions politiques de Spinoza ont un lien étroit avec sa pensée générale et son Éthique, et contrairement à certains commentateurs allemands, en particulier M. Menzel, que la pensée de notre auteur, à condition qu'on la prenne à son origine, n'a pas varié, mais assure l'unité des trois grands ouvrages ; ce qui est différent, c'est le point de vue de Spinoza : dans l'Éthique, il a voulu constituer un système général, tandis que dans les deux traités, il a eu des buts, qui, si généraux qu'ils puissent être, sont pourtant limités par rapport à celui de l'Éthique ; dans le Théologico-Politique, il s'adresse plutôt aux consciences intimes, invite les lecteurs à des méditations individuelles, tandis que dans le Politique, il s'adresse à des hommes d'État et semble donner une réglementation. Et encore ici il est délicat de déterminer une divergence d'orientation ; c'est plutôt le public qui a pris l'initiative d'opérer des distinctions : le Traité Politique semble, il est vrai, n'avoir été connu et commenté que par des écrivains politiques et des hommes d'État ; ce sont les deux précédents qui ont été diversement appréciés : le Théologico-Politique a été accueilli par les esprits indépendants, libéraux et critiques, qui, sans être opposés aux idées religieuses, ont voulu trouver dans cet ouvrage une voie pour interpréter librement l'Écriture ; et les mêmes esprits n'ont pas voulu adopter les conclusions de l'Éthique, croyant apercevoir dans cet ouvrage un essai de morale sans religion, ou même contradictoire avec les institutions religieuses ; d'où beaucoup d'esprits se sont arrêtés au Traité Théologico-Politique et se sont défendus d'aller jusqu'à l'Éthique ; d'autres ont adopté l'Éthique, mais en idéalistes, en faisant effort pour la christianiser ; il en est enfin qui se sont rangés à l'Éthique en déclarant que cet ouvrage contenait une morale en dehors de toute inspiration religieuse.

4° Donc il est certain que la pensée intime de Spinoza a été un élément fondamental de sa doctrine politique et un facteur puissant et invariable de la formation de ses trois ouvrages. C'est dans l'Éthique que cette pensée est exprimée avec le plus de force ; mais, suivant certains auteurs, il faudrait remonter

plus haut que l'Éthique, à la nature même de l'esprit de Spinoza, à l'âme du groupe dont il était issu ; cet esprit sémite, doué d'une extraordinaire souplesse, lui permettait d'établir que, dans le monde, l'individualité et l'universalité ne se distinguent pas, que, dans l'État, le souverain et le sujet se confondent, d'où le souverain sera l'âme du groupement, c'est-à-dire exprimera la totalité des particuliers dans ce qu'elle aura de solide, chacun participant à la qualité de souverain en tant qu'il est éclairé et bon, à la nature du sujet, en tant qu'il est ignorant et méchant ; que cette âme sociale n'est pas susceptible de division, et qu'elle ne saurait être constituée par deux principes de direction sans par cela même se limiter et risquer de se ruiner, d'où l'autorité civile ne permettra pas l'existence d'une autorité religieuse indépendante d'elle, mais devra instituer elle-même la piété parmi les hommes et assurer le règne de la sagesse et de la vertu ; que le sujet abandonne sans aucune réserve son droit de nature au souverain, mais que ce droit de nature est nul en dehors de l'état social, et que le souverain le remettra à l'individu effectif et intégral, de sorte que celui-ci n'aura rien abandonné et recevra tout, etc.. ; en observant toutefois que les vigoureuses conceptions de Spinoza sont toujours orientées vers des effets pratiques ; d'après l'allure de l'Éthique, on pourrait s'attendre à trouver dans ses constructions quelque principe de formation de la société du genre humain, opérant une fusion universelle des hommes dans l'âme du monde, réalisant l'humanité, et cela, soit par une fédération mutuelle et générale des États, soit par la réunion de tous entre les mains d'un souverain unique, idées qui étaient très répandues à son époque ; non, Spinoza n'a rien organisé au delà de l'État ; et il a eu d'autre part un sentiment national très arrêté, il a été fermement attaché à sa patrie, et s'est empressé de critiquer Huygens vivant à Paris d'une pension octroyée par Louis XIV et Bürgh, son ami, qui s'était converti à Rome, et avait abandonné la religion de la patrie.

B. — *Les institutions hébraïques.*

Ici, c'est la méthode critique de notre auteur qui lui permet d'apercevoir et de dégager les idées directrices de la politique

des Hébreux, de déclarer que certaines sont encore d'application possible et souhaitable, d'autres, d'application chimérique et impossible : c'est, par exemple, l'idée de la légalité, suivant laquelle le principe de direction dans l'État n'est autre que la loi ; « les lois sont l'âme de l'État ; conserver les lois, c'est donc conserver l'État lui-même » ; l'acte initial constituant l'État est une loi ; la volonté du Roi s'efface devant la loi, et d'ailleurs « il n'y a aucune contradiction dans la pratique à ce que les lois soient constituées d'une manière si ferme que le Roi lui-même ne puisse les abolir » ; — c'est le principe de la souveraineté déléguée, du gouvernement représentatif où, par suite d'un artifice, la propriété de la souveraineté est remise à un être idéal qui ne commande rien, et l'exercice effectif à des titulaires qui ne possèdent pas la souveraineté, et alors ne puisent pas en eux-mêmes leur principe d'autorité, mais gouvernent au nom et pour le compte du titulaire idéal à qui seul appartient le pouvoir souverain ; c'est aussi le principe de la distinction des actes publics et de la répartition des pouvoirs publics entre des organes spéciaux, etc., principes qui sont excellents, parce qu'ils doivent assurer un gouvernement sage, éviter l'arbitraire des puissances publiques, et introduire l'ordre dans leur activité ; inversement, une conception comme celle du droit divin n'a plus de fondement solide, elle ne s'appliquait clairement qu'à la théocratie hébraïque, parce que l'alliance du peuple avec Dieu avait fait de Dieu le souverain légitime ; mais depuis le Christianisme, Dieu ayant déclaré qu'il ne ferait plus alliance avec aucun peuple particulier, le droit divin est une chimère. C'est par ces divers principes, énoncés à la fin du traité Théologico-Politique, que Spinoza dépasse la portée politique ordinaire de cet ouvrage pour lui donner une portée constitutionnelle.

C. — *Les ouvrages théologiques et politiques du XVIIe siècle.*

1° Spinoza était espagnol d'origine, et il est probable qu'il a connu les auteurs espagnols ; ceux-ci était nombreux ; pour connaître les grands politiques de l'Espagne, il faudrait même remonter jusqu'à Philippe II, à la fin du XVIe siècle ; l'Espagne de Caldéron a continué d'exercer de l'influence sur l'Europe,

même au XVIIe siècle. Spinoza a dû connaître Balthazar Gratian, auteur de l' « Homme de cour », et Péreiz, homme d'État espagnol qui a donné beaucoup de principes qu'on retrouve dans le Traité Politique.

2° En outre, Spinoza a vécu au milieu du grand mouvement théologico-politique qui s'est produit au milieu du XVIIe siècle ; après que la paix de Westphalie eut terminé la grande guerre et consacré la chute de l'Empire, on se demanda comment se reconstituerait l'Europe ; en Hollande, et dans les divers États étrangers, on agita la question d'autorité ecclésiastique et politique dans une quantité d'ouvrages dont Spinoza a dû connaître un certain nombre ; par exemple, Antoine Pérexius publia le Jus Publicum en 1657 ; Jean de la Court donna ses « Considérations sur l'État », à Amsterdam, en 1650 ; et, dit-on, Jean de Witt, qui était son ami personnel, écrivit un chapitre de l'ouvrage ; Van der Hofe fut réputé pamphlétaire de Jean de Witt. Spinoza a peut-être pris son point de départ dans le Politicus Homo ; il a critiqué lui-même ce livre qui, d'ailleurs, a été examiné par beaucoup d'auteurs donnant à leurs œuvres le même titre de Politicus Homo ; ainsi Pellerus, dans le Politicus Sceleratus Impugnatus, publié à Nuremberg en 1669, proclamait l'abomination de tous les politiques du temps.

3° Tous les livres politiques concernant Machiavel furent sans doute connus de Spinoza.

4° Reçut-il une influence quelconque des réfugiés français ? Il est possible que la plus grande partie de ses éléments aient été acquis quand ils sont arrivés.

D. — *Le milieu Hollandais.*

Toutes les sources ici ont été fécondes pour Spinoza ; d'abord le pays était libre, chacun pouvait penser et discuter à son aise, et la situation florissante de l'époque excitait la pensée et stimulait les créations de l'intelligence ; notre auteur a vanté tous ces avantages réunis à Amsterdam ; de plus il a été rapproché du Gouvernement et de l'Administration, et il a bien connu les institutions de la Hollande, par ses rapports avec les hommes d'État, les magistrats, les journalistes.

1° Rapports avec Jean de Witt.

Le Grand Pensionnaire et le philosophe ont été en relations suivies pendant plusieurs années, peut-être dès l'époque où Spinoza s'installa à Rynsbourg, assurément tant qu'il vécut à Woorbourg et à La Haye ; le fait est certain ; et il a dû résulter de là une influence politique mutuelle sur la pensée de l'un et de l'autre ; le point délicat est de savoir si Spinoza fut mêlé aux affaires du Gouvernement soit, comme on l'a prétendu, à titre de conseiller, soit, comme on l'a soutenu aussi, en qualité de chargé d'une mission politique. Sur ce point, il existe deux opinions tout à fait contraires : suivant la première, qui est celle de la tradition, Spinoza fut de longue date le protégé et le conseiller intime de Jean de Witt ; il se serait établi à Rynsbourg en 1660 pour être sous la protection du Grand Pensionnaire et des États de Hollande ; il se serait rendu à La Haye en 1670 dans le même but, au moment de la publication du Traité Théologico-Politique. M. Amiabel, propriétaire actuel de la maison où il habita en arrivant à La Haye, affirme que conformément à une tradition constante passée entre les propriétaires de cette maison, le Grand Pensionnaire De Witt avait des conférences avec un personnage qu'il appelle un « dominee juif » (dominee est le nom ordinaire du ministre protestant) ; il ignore que Spinoza était philosophe, il croit qu'il était prêtre israélite ; Jean de Witt passait par une ruelle détournée et non par le quai, afin de se dissimuler au public ; les fenêtres de Spinoza ouvraient sur un jardin, et ce jardin communiquait par une porte avec la ruelle ; les choses sont demeurées dans le même état aujourd'hui. On a parlé aussi d'un pamphlet attribué à Jean de Witt et où tous les ouvrages de Spinoza étaient nommés ; on a soutenu que la procédure détaillée d'une manière de voter, exposée dans le Traité Politique, était identique à la procédure de vote exposée dans un ouvrage de Van der Hofe ; or celui-ci était pamphlétaire de De Witt qui lui-même aurait écrit deux chapitres de cet ouvrage. On ajoute que Spinoza a déclaré qu'une personne de considération le portait à écrire le Traité Théologico-Politique. Enfin, on affirme la bienveillance du Grand Pensionnaire dans les diverses circonstances de la vie de philosophe : celui-ci, au lieu de vivre tranquille, aurait été persécuté et même emprisonné sans la haute protection du chef du Gouvernement ; quand cette protection lui manqua,

entre 1672 et 1677, il fut menacé à plusieurs reprises ; quand il mourut, les pasteurs qui avaient fulminé contre lui depuis 1670 n'auraient jamais consenti à l'enterrer dans une église, sans l'intervention des amis et des partisans de Jean de Witt qui le firent inhumer dans la Nouvelle Église, sur le Spuy, édifice qui avait été construit sous les auspices du Grand Pensionnaire. On dit encore que Jean de Witt lui avait, par testament, établi un titre de pension. Assurément les partisans de ces nombreuses traditions reconnaissent que les documents font défaut pour établir tous ces rapprochements ; mais ils expliquent cette absence de témoignages de deux façons : ou bien on ne peut saisir aucune trace de ces relations parce que les deux hommes n'ont pas voulu en laisser : l'effacement était d'ailleurs conforme à la nature du philosophe qui était silencieux, aimait de discuter en anonyme, et se rendait compte qu'un homme d'État pouvait être compromis si on l'apercevait venant dans la maison d'un penseur poursuivi pour son impiété ; ou bien on a supprimé postérieurement toute correspondance entre les deux hommes afin de supprimer toute preuve de relations, de même qu'on a détruit les noms de tous les hommes importants qui étaient dans l'entourage ou la correspondance de Spinoza. — Mais suivant une deuxième opinion, l'existence de relations politiques entre Spinoza et de Witt est loin d'être établie ; les partisans de cette manière de penser s'appuient sur l'absence de documents, et, ne possédant aucune trace, se demandent si les relations politiques prétendues sont vraisemblables : ils partent de cette idée que le caractère de Jean de Witt était bien différent de celui de Spinoza ; le Grand Pensionnaire d'accord avec les États de Hollande, vers le milieu du XVIIe siècle, s'efforça de maintenir toujours les hommes en paix en matière de philosophie ; il précisa sa pensée dans quatre lettres adressées à Haydanus, le principal théologien de Leyde, en 1656 ; il désirait que la philosophie fut libre, permit les discussions académiques, mais ne donnât pas lieu à des débats animés dans le public ; ces idées d'ailleurs étaient celles du magistrat ; mais personnellement l'homme était plus orthodoxe ; « nous avons appris, dès notre jeunesse, écrivait-il, à nous assujettir à tout ce que Dieu fait de nous sans nous plaindre » ; cette proposition constitue la doctrine orthodoxe de l'Église nationale. Or, il faut

nous faire une idée des relations possibles de Spinoza et de Witt, en matière politique, par ces considérations ; et, tout de suite, ces relations nous paraissent peu vraisemblables : le chef du Gouvernement, qui tendait à l'orthodoxie et à l'autorité, ne dut pas prendre pour conseiller l'homme auquel devaient se rattacher tous les adversaires de l'orthodoxie et de l'autorité ; qu'il ait causé avec lui sur les sciences, qu'il l'ait protégé comme savant, c'est possible ; qu'il lui ait communiqué les affaires de l'État, c'est très improbable. Jean de Witt, ajoute-t-on, ne peut pas être le personnage éminent qui a excité Spinoza à composer son Traité Théologico-Politique ; s'il avait eu l'intention de lui faire écrire un ouvrage dans un but déterminé et limité, il aurait désiré autre chose que l'œuvre telle que la fit Spinoza. Freudenthal prétend dans son premier livre, que de Witt a fait publier vers 1660 et les années suivantes des ouvrages destinés à populariser la doctrine de son parti ; or, on ne trouve dans la correspondance de l'homme d'État, qui pourtant est la meilleure source de renseignements dans notre cas, aucune indication à ce sujet ; on n'y découvre qu'une seule mention, indiquant une œuvre à laquelle il a pu collaborer ; c'est celle de son cousin, appelé Jean de Wit (mais avec un seul t), qui est intitulée : la Prière publique. En général, les affirmations de telle ou telle collaboration de Jean de Witt à des ouvrages politiques né proviennent pas de sources suffisantes ; ainsi il est possible qu'il n'ait presque rien fait à l'œuvre de Jean de la Court ; on ignore tout à fait s'il a travaillé à l'œuvre de Van der Hofe ; on ne sait rien de positif sur l'écrit qu'on lui a attribué, mentionnant les ouvrages de Spinoza. Quant aux secours d'argent qu'il aurait voulu offrir au philosophe, on n'en possède aucun indice ; c'est Lucas qui l'a prétendu, mais les affirmations de Lucas sont contestables ; De Witt a tenu un livre de comptes très exact, où on trouve les noms de toutes les personnes avec lesquelles il a été en relations financières, on n'y trouve jamais celui de Spinoza.

2° Rapports avec les Magistrats.

Spinoza fut en relations avec des magistrats dont les noms nous sont connus ; plusieurs d'entre eux sont appelés ses amis et lui-même, dans sa lettre à Bürgh, laisse deviner qu'il est étroitement lié avec des personnages considérables ; en outre,

sa liaison avec les magistrats est moins contestée que sa liaison avec De Witt, parce que beaucoup de magistrats étaient plus libéraux que De Witt, par exemple M. Paets de Rotterdam, qui était un homme d'esprit très ouvert, dont le Grand Pensionnaire parle avec un peu de méfiance. Spinoza connut Dédéal, bourgmestre de La Haye, à son époque ; celui-ci était marié à la sœur de Haudde, bourgmestre d'Amsterdam, et ce dernier a reçu un assez grand nombre de lettres de Spinoza dont il paraît avoir été l'ami dès le commencement ; il est possible que les Haudde aient été les principaux protecteurs du jeune penseur abandonné ; il connut aussi Hugues Boxel, Pensionnaire de Gorinchen, près de Dordrecht ; il fut étroitement lié avec les Bürgh qui occupaient une fonction élevée dans les États ; ceux-ci étaient des républicains mais qui aimaient à revêtir les attributs de la noblesse : le père et le fils furent seigneurs de Kortenhoef ; Spinoza fit très probablement l'instruction du jeune Bürgh qui finit par se convertir à Rome, écrivit à son ami et ancien maître pour l'exciter à la conversion, et reçut de lui le reproche d'avoir délaissé la religion de la patrie ; c'est dans sa réponse au nouveau converti que le penseur indépendant laisse entrevoir ses relations avec les hauts personnages.

On s'est demandé pourquoi les magistrats, libéraux ouverts, tolérants et bien disposés à l'égard de Spinoza, l'avaient condamné à quitter la ville d'Amsterdam quand il eut été banni de la synagogue ; on a expliqué le fait de deux façons : pour les uns cette mesure fut prise à titre de concession faite aux Israélites portugais ; les grands marchands d'Amsterdam, qui faisaient partie du Gouvernement, étaient en relations de commerce avec les Portugais ; or, ceux-ci venaient chez le bourgmestre se plaindre de l'impiété de Spinoza qui conversait librement avec toutes les personnes, malgré qu'on l'eût chassé de la synagogue ; le Gouvernement, tolérant à l'égard des plaignants, décréta que le condamné quitterait la ville pour quelques mois ; d'autres voient dans cette décision un moyen de protéger Spinoza de ses coreligionnaires qui l'auraient poursuivi et persécuté. Il est alors possible qu'en sortant d'Amsterdam, il ait été reçu par Tulp qui était le fils d'un célèbre médecin d'Oudeerkerk, l'époux d'une fille de Bürgh, et se trouvait en bons termes avec le gouvernement.

Toutes ces relations sont pleines d'intérêt pour la formation de la pensée politique de notre auteur, d'autant qu'elles ne sont pas contestées par les historiens qui ne pensent pas pouvoir admettre de rapports d'ordre politique entre Spinoza et De Witt ; ces historiens reportent sur les magistrats toute la protection à l'égard du philosophe, qu'on avait prétendu venir du Grand Pensionnaire : ils croient même que Jean de Witt n'a pas eu une part importante dans l'édification de la nouvelle église sur le Spuy, parce que cette église a été bâtie par la Société de La Haye, et qu'on ne sait rien du rôle de Jean de Witt dans cette société ; la protection des cendres de Spinoza viendrait donc de la Société de La Haye. Bref, Spinoza eut des protecteurs puissants dans le monde des magistrats ; et pourtant certains historiens, tout en admettant comme assurée l'admiration des grands à l'égard de son esprit, de son talent, ne croient pas que cet homme humble ait été recherché comme conseiller par les puissants et qu'il ait pu recevoir d'eux quelques communications sur leurs affaires administratives.

3° Rapports avec Condé, Luxembourg, Stuppe, et voyage à Utrecht.

Spinoza s'est rendu certainement à Utrecht en 1672 ; nous avons sur ce sujet une indication positive de Stuppe, dans sa « Lettre à un Genevois » ; mais nous n'avons aucun autre renseignement positif et nous demeurons en face de deux hypothèses : ou bien il est allé à Utrecht appelé par Luxembourg et Condé qui voulaient faire sa connaissance, ou bien il a été envoyé par le Gouvernement avec une mission politique. Nous sommes deux années après la publication du Traité Théologico-Politique : Condé, qui vit avec une certaine indépendance d'esprit, a pu connaître Spinoza, au moins après son arrivée à Utrecht ; suivant certains, il a parlé de lui avec un professeur d'Utrecht, Graevius, et a chargé celui-ci de le faire venir ; suivant d'autres, Condé et Spinoza ont été rapprochés par les Israélites d'Amsterdam ; le Prince était en rapport avec eux, leur faisant des emprunts pendant la guerre pour la subsistance de l'armée, et les renseignant sur les nouvelles de la bourse, pour leurs spéculations européennes ; comme Spinoza vivait en bons termes avec ses anciens coreligionnaires, il est possible que ceux-ci aient pu servir d'intermédiaires entre Condé et

lui ; suivant quelques-uns enfin le Prince et le philosophe ont été mis en rapport par des sociétés secrètes. Sur l'autre hypothèse, nous ne savons rien ; dans les archives des successeurs de De Witt, des États de Hollande, des États Généraux, on ne trouve aucun renseignement ; de Ségur a parlé de négociations secrètes que De Witt aurait entretenues avec Luxembourg quand celui-ci était à Utrecht ; or, on ne peut pas douter qu'il y ait eu des négociations secrètes, puisque Luxembourg en parle dans ses Lettres, mais il est très probable que De Witt n'a eu aucune part à ces négociations ; Luxembourg parle quelque part d'un neveu de De Witt, mais sans aucune précision. On a ajouté souvent que les négociations dont Spinoza se serait trouvé chargé auraient été la suite de ces négociations secrètes ; mais il est peu vraisemblable que Spinoza ait été chargé d'une mission politique par les successeurs de Jean de Witt. L'hypothèse d'une mission politique est donc très fragile. Quoi qu'il en soit de la cause du voyage, Spinoza ne vit pas Condé qui, paraît-il, était appelé hors d'Utrecht ; mais il s'entretint avec Luxembourg et Stuppe. Ce Stuppe était d'origine suisse ; ancien pasteur, il était devenu officier dans les armées de Louis XIV, et venait avec les Suisses combattre les Hollandais ; il existait une correspondance entre Suisses et Hollandais qui étaient de même discipline religieuse ; on accusa Stuppe de combattre sa religion ; Louis XIV voyant en cela un danger pour ses troupes commanda à Stuppe d'écrire un livre sur la piété de la Hollande ; ce livre composé fut une critique contre l'esprit religieux et la politique des Hollandais ; « ils n'ont aucune religion ; ils n'adorent qu'un Dieu, c'est le Memnon ; il y a de nombreuses sectes, il y a aussi Spinoza, l'athée le plus connu de toute l'Europe ».

4° Rapports avec Lucas.

Spinoza fut lié, probablement dès sa jeunesse, avec Jean-Maximilien Lucas ; celui-ci s'est toujours occupé de politique ; il a attaqué Louis XIV avec violence durant toute sa vie ; l'ambassadeur français, d'Avaux, se plaignit amèrement à Jean de Witt, au nom du roi, des écrits de Lucas, et, selon Voltaire, la guerre de Hollande a été commencée à cause de ses publications ; quand Lucas prit la gazette de Hollande, celle-ci ne contenait en principe que des renseignements commerciaux,

avec quelques notes politiques ; il en fit une feuille principalement politique. Il a sans doute contribué à la diffusion du spinozisme ; mais on peut supposer aussi que, par la liberté de sa critique, la hardiesse de ses allures, il a pu encourager Spinoza à composer et à publier le Traité Théologico-Politique.

II. — DIFFUSION.

A. — *En Hollande.*

1°) La première publication faite par Spinoza date de 1663, au moment où il quittait Rynsbourg ; il avait vécu tranquille dans cette petite ville placée, dit-on, sous la protection du gouvernement, et habitée par une secte de libéraux, c'est-à-dire d'indépendants de la Grande Église réformée, de tolérants qui surtout n'admettaient pas d'autorité dans les questions de foi, cherchaient leur religion dans la Bible par eux-mêmes, et n'avaient aucun dominee ; Spinoza a sans doute eu des entretiens avec eux. Il publia les Cogitata de Descartes, et, par cet ouvrage, fut connu favorablement en Hollande ; dans l'épitre XIII à Oldenbourg, il annonce qu'il publie les Cogitata de Descartes pour se faire connaître ; cette lettre nous éclaire sur l'introduction et sur les dernières pages du traité Théologico-Politique, où il déclare que son unique but en écrivant est de répandre la vérité en se conformant à l'ordre public et moral. D'ailleurs on ne pouvait obtenir de considération, à ce moment, en Hollande, qu'en faisant une exposition de Descartes ; tout le monde était cartésien, et Descartes était le seul philosophe reconnu. Haydanus, doyen de la faculté de théologie de Leyde, était cartésien aussi et voulait par là former des pasteurs instruits. Toutefois, l'influence de Descartes ne devait régner sans conteste que tant que domina le courant des politiques ; quand, à partir de 1670, le courant calviniste se fut substitué au précédent, elle fut contestée ; Guillaume III, qui était orthodoxe, et craignait que le cartésianisme, introduit dans l'Église, ne devint un moyen de raisonnement et de discussion parmi les hommes, fut défavorable aux cartésiens ; il força la démission de Haydanus en 1676 ; bien que celui-ci fut âgé de soixante-dix

ans, cette obligation à la démission fut considérée comme un coup d'État.

2°) Spinoza publia son Traité Théologico-politique en 1670 ; celui-ci parut sous des noms empruntés à des personnages bien connus de l'auteur ; Henri de Villacorta (Bürgh), Daniel Hensius, Franciscus de la Boë Sylvius ; cette dernière livraison était intitulée : Idée nouvelle de la médecine (Totius medicinæ idea nova) ; elle est encore à Leyde. Sylvius était un français et Spinoza était en relations suivies avez lui. Quant à l'éditeur Henricus Künrath de Hambourg, auquel on a attribué les éditions non seulement des œuvres de Spinoza, mais de toutes celles de ses amis et disciples, qui se rapportaient à lui ou qui étaient empreintes de spinozisme, il n'a jamais existé ; son nom est un pseudonyme emprunté à un certain Künrath qui vivait à Hambourg en 1620, et a écrit un théâtre du monde, gros livre qui se trouve encore à Amsterdam. Dès l'apparition de son Traité, Spinoza fut critiqué avec violence ; l'ouvrage étant écrit en latin, fut connu immédiatement par le monde cultivé de toute l'Europe, en particulier par les Français qui étaient considérés comme les plus lettrés d'alors ; il est possible qu'il ait attiré des sympathies et des approbations à l'auteur, parmi les esprits indépendants et critiques ; mais les faveurs restèrent muettes, tandis que les attaques sortirent d'un monde très divers, non pas seulement des pasteurs, comme on l'a prétendu, puisque Spinoza était admis, paraît-il, à entendre Cordes, qui fut pasteur de 1674 à 1678 ; et non plus des fidèles, puisqu'il continuait d'assister aux assemblées des Collégiants et d'y prendre la parole pour expliquer l'Écriture ; quant au gouvernement, il prenait son orientation nouvelle et la tolérance diminuait. Quand les œuvres posthumes parurent en 1677, il n'y eut pas de nouvelles critiques ; d'ailleurs on ne pouvait guère dépasser la violence des précédentes, et puis, le Traité Politique et le Traité de la Réforme de l'Entendement ne pouvaient blesser aucun esprit ; quant à l'Éthique, elle ne fut probablement pas comprise d'abord ; plus tard seulement et dans les pays étrangers, on devait s'apercevoir qu'elle dépassait encore le Traité Théologico-Politique ; pour le moment, on ne s'occupa pas de Spinoza, on chercha simplement à le jeter dans l'oubli ou à le faire ignorer.

3°) Il trouva un admirateur dans le bruyant Lucas qui devait faire connaître ses ouvrages par les Gazettes et la Quintessence ; observons toutefois que de 1677 à 1689 les gazetiers français étaient assez peu tolérés en Hollande ; car depuis le traité de Nimègue, Amsterdam fut d'accord avec Paris pour empêcher Guillaume III d'arriver à une suprématie illimitée, d'où on était sévère pour les publicistes qui ne ménageaient pas Louis XIV et pour les réfugiés qui, par leur presse, auraient pu répandre le spinozisme, surtout dans sa partie politique ; il ne fut guère possible aux uns et aux autres d'opposer les principes de tolérance de Spinoza aux principes intransigeants du Roi ; après 1689, la Hollande et la France se séparèrent de nouveau, les gazetiers français furent plus libres, mais alors on avait pris l'habitude de ne plus dire un seul mot de Spinoza et on ne voulait plus entendre parler de lui ; d'ailleurs le pays néerlandais avait cessé d'être favorable à l'initiative et à la diffusion de la pensée ; aussi les publications faites par des Français en Hollande y furent accueillies avec moins de curiosité qu'en France.

Lucas naquit à Rouen en 1636 ou 1646 ; il était éditeur à Amsterdam en 1673 ; il fut condamné à une amende et banni de la ville pour contravention de presse en 1686 et de nouveau arrêté et condamné les années suivantes pour rupture de bannissement ; il mourut à La Haye en 1697. Son premier ouvrage est la « Réponse aux faussetés et aux invectives qui se lisent dans la relation du voyage de Sorbière en Angleterre » ; l'opuscule fut publié à Amsterdam en 1675 ; la Relation de Sorbière datait de 1663 ; cette Réponse est une défense de l'Angleterre et des Anglais, surtout de la Société royale, contre les accusations de Sorbière. En 1678, il publia une traduction française du Traité Théologico-Politique, et en 1679, la Vie de Spinoza ; on lui a aussi attribué la publication de l'Esprit de Spinoza ; mais cette dernière composition n'est pas authentique ; elle est médiocre et « ennuyeuse », tandis que Lucas était un penseur avisé et spirituel ; on y établit systématiquement une polémique contre la religion. Les lecteurs crurent que c'était là le Traité des Trois Imposteurs, attribué faussement à l'Empereur Frédéric II d'Allemagne et qu'on n'avait jamais trouvé ; l'Esprit de Spinoza semblant porter sur le même objet : Jésus,

Moïse, Mahomet, le libraire le donna comme l'original du Moyen Age dont on parlait partout : ce fut un moyen d'exciter la vente ; le savant danois Kortholt lut cet ouvrage, le prit pour le livre authentique des Trois Imposteurs, et l'attaqua comme tel en 1680.

Le 21 janvier 1686, les États de Hollande avaient défendu tous les journaux français possibles : gazettes, gazettes raisonnées (le danger résidait surtout dans le raisonnement), nouvelles choisies, lardons ou autres feuilles ; l'ambassadeur d'Avaux se réjouissait ; il écrivait à ce sujet au roi le 7 mars, puis de nouveau le 14 juillet, disant : « Il me paraît que Messieurs d'Amsterdam sont dans de très bonnes dispositions; ils ont marqué dans le châtiment de Lucas, leur gazetier, l'envie qu'ils ont de plaire à Votre Majesté ». Le 22 juin, une nouvelle ordonnance avait suivi, défendant d'une manière plus sévère encore la publication des journaux français, à cause de contraventions qui avaient eu lieu dans les derniers temps. Cela se rapporte certainement à la condamnation de Lucas. En effet, le 12 décembre 1686, Lucas, libraire, comparaît devant les échevins d'Amsterdam pour la publication du « Catalogue des livres nouvellement imprimés à Strasbourg » ; on lui fait remarquer qu'il a déjà été condamné à une amende et au bannissement de la ville ; pour ce fait il est condamné de nouveau en janvier 1687 à une amende et le séjour de la ville lui est interdit pendant trois ans. L'année suivant sa seconde condamnation, il se hasarda encore une fois à Amsterdam ; mais il fut de nouveau arrêté le 24 avril 1688 et comparut pour la troisième fois devant les échevins ; il lui fut ordonné « d'observer son interdiction ». Mais à partir de 1689, les gazetiers français opposés à Louis XIV purent reprendre la parole et on les accueillit même en 1691, car le Roi non seulement s'était aliéné tous les Protestants par ses persécutions religieuses, mais encore avait nui beaucoup au commerce d'Amsterdam sur Rouen et d'autres places. Amsterdam avait fini par se rallier à Guillaume III, et les publicistes français étaient considérés comme bienvenus pour instruire l'Europe des intentions despotiques de Louis XIV.

En 1689 parurent les Quintessences, vouées nettement à la lutte contre le Roi de France, et attribuées unanimement à Lucas ; elles reçurent la forme de feuilles volantes intitulées :

la Quintessence des Nouvelles, et passèrent en France avec le nom de lardons ; au début elles ne portaient aucune indication de publication, mais à partir de 1708, on mentionnait qu'on pouvait se les procurer à La Haye et à Amsterdam ; cette feuille fut continuée jusqu'en 1730. Les successeurs de Lucas furent d'abord Véron, puis Gueudeville ; celui-ci publia à La Haye « l'Esprit des cours de l'Europe » de juin 1699 à 1710 ; il a dû publier cette revue simultanément avec les Quintessences ; puis Mme Du Noyer, qui prit la publication de 1710 à 1719, date de sa mort ; elle avait donné aussi en 1708 les « Lettres historiques et galantes » ; elle laissa des Mémoires ; sa fille fut aimée de Voltaire. Quand Rousset succéda à Mme Du Noyer en 1719, la vie de Spinoza par Lucas parut soudainement dans les Nouvelles littéraires ; probablement cette composition fut trouvée par Rousset dans les papiers de Lucas : ou bien, en prenant le journal fondé par Lucas, voulut-il publier cette biographie répandue déjà en secret parmi les amis de l'auteur ? Les Nouvelles littéraires furent obligées de s'excuser, dans la livraison suivante, de cette publication ; la plupart des exemplaires de ce numéro ont disparu : il en subsiste quelques-uns en Allemagne et un seul à Leyde. Rousset avait été mêlé en 1716 à une discussion sur les Trois Imposteurs.

La Gazette, la Quintessence et les diverses publications de Lucas et de ses successeurs ont certainement propagé les idées spinozistes, mais elles ont reçu plus d'accueil en France qu'en Hollande ; ici on ne supportait plus que le nom de Spinoza fût aperçu.

4°) Colérus, qui était pasteur depuis 1693 et second successeur de Cordes, se trouva dans la nécessité de réfuter Spinoza ; il consulta Van der Spyck ; celui-ci avait été le propriétaire du philosophe ; il était peintre en bâtiments et peintre artiste, non plus simplement ouvrier et pas encore notable ; il avait dans l'Église à laquelle il appartenait un rang comme ancien ; il était entré dans le Conseil en 1673. Colérus, d'après les renseignements de Van der Spyck, établit la biographie de Spinoza et la publia en 1705, suivant le « protocole de l'Église évangélique luthérienne de La Haye ». Mais le pasteur qui, avant cette publication, était très respecté, fut défavorablement jugé ; l'Association nomma une commission pour lui demander sa démission ;

il fit des difficultés ; mais en 1707, on nomma un autre pasteur, Meuschen. Colérus se retira à Ryswick où il mourut en 1708.

En 1732, il y eut en Hollande un léger revirement ; on publia une deuxième édition de Colérus et quelques ouvrages se rapportant à Spinoza ; mais c'étaient là simplement des ouvrages de pasteurs qui se contentaient d'en interdire la lecture. On obscurcissait, dit-on, à dessein les idées de Spinoza pour les faire oublier dans l'histoire, afin d'éviter de compromettre de hauts personnages en unissant leurs noms à celui du fameux athée.

Pourtant il demeura longtemps populaire ; les simples, les petits, parlèrent de Spinoza « de bienheureuse mémoire » et sans doute prirent l'habitude de le donner pour modèle à leurs enfants : « mon enfant, vous serez un jour un Spinoza » ; à Woorbourg, une rue dut recevoir le nom de l'écrivain. Mais ce souvenir s'effaça , un jour vint où tout en répétant les mêmes mots, on leur fit exprimer d'autres idées ; l'homonymie dans la langue néerlandaise des noms Spinoza et épinards, et des verbes être et manger, de même qu'une certaine analogie des sons, firent faire aux enfants studieux la promesse « qu'ils mangeraient un jour des épinards »[1] ; cette locution est toujours courante et répandue dans les milieux d'étudiants ; à Woorbourg, l'ancienne « rue de Spinoza » s'appelle « rue des épinards »[2]. Le nom du philosophe était oublié. La maison où il avait habité en arrivant à La Haye fut longtemps ignorée ; c'était la maison de la veuve Van Veelen. Colérus écrit que la maison où il habite « renferme un cabinet d'études au deuxième étage dans la partie arrière ; cette chambre est sa chambre de travail, c'était aussi le musée, c'est-à-dire la chambre où travaillait et dormait Spinoza ». Or, le traducteur français de la Vie de Spinoza par Colérus appelle Van Velden cette veuve Van Veelen, et suivant cette trace, croit qu'une certaine Elsje van Houwennige, qui avait épousé un avocat Van der Velde, était la propriétaire désignée ; or cette femme était connue dans l'histoire des Pays-Bas parce qu'elle était la servante de Grotius

1. Vous serez un Spinoza : *Gij zult een Spinoza zijn.*
Vous mangerez des épinards : *Gij zult spinazie eten.*
2. Rue de Spinoza : *Spinozastraat.*
Rue des épinards : *Spinaziestraat.*

qui s'était échappé de la prison d'État de Loevestein, pendant la lutte des Remontrants et des Contreremontrants, au début du XVIIe siècle ; l'ancienne servante, après le passage de son maître et de sa maîtresse en France, épousa un avocat à La Haye, Van Velden qu'on a même appelé Van der Velde ou Van der Werve. Il y a quelques années seulement que cette maison a été retrouvée.

La tradition de Spinoza avait donc eu une tendance à s'effacer dans le pays ; ses idées politiques furent peut-être sans influence parce qu'on ne sut pas les dégager et les séparer de ses idées religieuses, ou parce qu'on se méfia d'elles sans les examiner ; il est possible que le Traité Politique n'ait jamais été étudié pour lui-même ; les esprits critiques sont demeurés attachés au Traité Théologico-Politique, non parce qu'il donne une théorie de l'État, mais parce qu'il permet une libre interprétation de l'Écriture ; quant à l'Éthique, elle n'est étudiée, encore aujourd'hui, que par un petit nombre d'esprits ; la plupart, même de tendances avancées, la considèrent comme une morale sans religion, ne l'adoptent pas, et demeurent à l'idée de libre examen qu'ils tirent des conclusions du Traité Théologico-Politique.

B. — *Dans les Pays étrangers.*

1° En Angleterre, Spinoza a dû découvrir ses idées à Oldenbourg, qui était en train d'organiser la Société Royale ; celle-ci, dans son commencement, n'était qu'une société de gens libéraux qui se réunissaient sous le nom d'Invisible Collège, où ils pouvaient discuter des problèmes en secret. Oldenbourg, ne voulant pas dépasser la foi chrétienne, se tint au Traité Théologico-Politique ; les idées contenues dans cet ouvrage furent conservées par des esprits libéraux et des hommes d'État ; Van der Linde signale une composition imaginant un entretien de Spinoza avec Pitt, Canning, Benjamin Constant dans le Purgatoire.

2° En France, certains prétendent que les conceptions spinozistes sur la Politique furent appliquées, du vivant même de Spinoza, en 1674, par Van den Enden, théoricien de la conspiration de La Tréaumont et Rohan. Ces conceptions furent en

outre connues directement par le texte latin du Traité Théologico-Politique qui arriva de très bonne heure à la connaissance des esprits cultivés soit à Paris, soit en Hollande pendant la Guerre, et par la traduction de Lucas parue en 1678, et publiée de nouveau par Rousset en 1719, et indirectement par les écrits des gazetiers français de Hollande et par l'influence de l'Angleterre. Boulainvilliers, La Fare, Plelo, Mademoiselle Du Noyer les répandirent ; Voltaire et Rousseau les reçurent sans toutefois adhérer à l'Éthique, car ils étaient déistes ; Montesquieu dut les utiliser copieusement : tous les cercles révolutionnaires en furent probablement instruits, bien qu'on ne nommât jamais Spinoza. Et non seulement les écrivains les adoptèrent, mais encore des hommes d'État ; on pourrait croire que Sieyès a emprunté au Traité Politique ses plans de gouvernement. En effet, on peut opérer des rapprochements étroits entre le Traité Politique de Spinoza (chapitre de la monarchie et de l'aristocratie) et les Essais constitutionnels de Sieyès (« discours » à la Convention du 2 thermidor an III, lors des débats relatifs à la constitution du Directoire ; « projet » qui suivit le 18 brumaire, et devait servir à la rédaction de la Constitution de l'an VIII ; « tableau » dont on ignore la date précise et qu'on place entre 1795 et 1799). Sieyès paraît avoir constitué son gouvernement républicain avec des éléments identiques à ceux qu'on découvre dans le gouvernement monarchique et le gouvernement aristocratique de Spinoza ; les mêmes buts sont indiqués, les mêmes institutions sont proposées, quelquefois dans les mêmes termes ; l'analogie est si frappante que, suivant M. Georges Pariset, Sieyès pourrait bien appartenir à la génération de Spinoza. Le Traité politique serait ainsi sorti de l'effacement auquel on l'avait réduit en Hollande. L'influence de Spinoza a pu continuer d'agir après la Révolution : M. Bruinings, dans un ouvrage de polémique contre les idées modernes, a prétendu que toute la politique française du XVIIIe et du XIXe siècle datait de Spinoza ; dans son livre, les révolutionnaires interrogés aux enfers sur les sources où ils ont puisé leurs idées répondent tous : dans Spinoza.

3° En Allemagne, l'influence politique de Spinoza a été plus lente ; le spinozisme commença à être connu par Lessing, Jacobi et Gœthe, mais ces auteurs s'attachaient surtout à la théorie

générale du monde. En 1842, un ouvrage capital a été publié par Sigwart, sur la comparaison entre la Politique de Spinoza et celle de Hobbes. Depuis, les auteurs allemands ont consacré beaucoup d'études à diverses questions de ce genre. Récemment M. Otto Gierke vient de chercher dans les conceptions spinozistes certains antécédents de la politique de Bismark, celui-ci gardant toutefois ses idées chrétiennes. En Allemagne, la Politique spinoziste aurait fait l'objet d'études savantes avant d'inspirer des hommes d'État ; en France au contraire, elle agit de longue date, semble-t-il, sur les hommes d'État, et de nos jours seulement elle commence à être étudiée par les savants.

III. — CONCLUSION.

Pour arriver à un résultat synthétique sur la question présente, il semble que trois séries d'études pourraient être effectuées avec fruit.

L'une porterait sur le caractère philosophique de la Politique de Spinoza, sur les rapports entre la doctrine étatique et la doctrine générale de l'auteur ; cette théorie politique est fondée en effet sur une conception générale du monde et de l'homme, et elle est élaborée suivant la méthode appliquée dans l'Éthique : au début du Traité Politique, Spinoza écrit que le but de ses travaux est de « démontrer par des raisons certaines et indubitables, ou, en d'autres termes, de déduire de la condition même du genre humain, un certain nombre de principes parfaitement d'accord avec l'expérience » ; d'ailleurs l'établissement de l'État et son bon fonctionnement sont pour lui la condition nécessaire du salut des hommes, de sorte que les fondements de la Politique spinoziste sont une partie de l'Éthique.

Une autre étudierait les deux Traités à la lumière du droit public, car l'auteur a voulu établir des principes susceptibles d'application, et a déclaré s'écarter des « faiseurs de systèmes » ; cette étude aurait pour but de dégager des principes juridiques tels que : l'idée d'étatisme, suivant laquelle l'État seul peut être considéré comme un centre de constitution du droit positif, l'idée de légalité, l'idée de souveraineté déléguée à des organes qui en assurent l'exercice sans en posséder la propriété, l'idée d'une

séparation entre les pouvoirs constituants et les pouvoirs constitués, et, parmi ceux-ci, entre l'organe législatif et l'organe gouvernemental et administratif, les uns et les autres collaborant d'ailleurs harmonieusement en vue de maintenir au gouvernement son caractère d'unité et à la souveraineté son caractère d'indivisibilité ; l'idée de libertés publiques et en particulier de liberté religieuse et de liberté de la parole, l'idée d'indépendance de l'État vis-à-vis des organes ecclésiastiques, l'idée de collaboration des administrés avec les administrateurs, etc., autant de principes qui furent adoptés par les hommes de la Révolution, ou que nous retrouvons à la base de nos institutions contemporaines.

Une troisième aurait surtout un caractère historique et rechercherait d'abord tous les éléments de formation de la doctrine de l'auteur, éléments empruntés à des doctrines politiques, à des constitutions et à des pratiques constitutionnelles soit dans les civilisations antiques, en particulier chez les Hébreux ou chez les Romains, soit dans les États modernes, en particulier en Italie, en Espagne et en Hollande ; elle s'informerait ensuite de tous les échos auxquels cette doctrine a pu donner naissance, en se répandant par l'intermédiaire des conceptions philosophiques ou théologiques qui, d'abord, furent exclusivement cultivées par les lecteurs.

Cette troisième série d'études est la plus abondante en recherches, mais aussi la plus délicate en interprétations ; aux deux premières, de notables contributions ont été apportées par l'Angleterre, l'Allemagne ou la France ; le catalogue de la librairie renferme de sérieux ouvrages étudiant la Politique de Spinoza d'un point de vue philosophique, et commence à compter quelques publications la commentant d'un point de vue juridique ; mais ce sont les contributions historiques qui manquent le plus ; sur la formation de la doctrine, les ouvrages de deux auteurs allemands, celui de Sigwart, paru en 1842 et renfermant une comparaison de la doctrine de l'État dans Spinoza et dans Hobbes, et celui de Joël paru en 1871 et recherchant les origines juives de la philosophie de Spinoza, sont les seules études que nous possédions et qui soient capables de nous fournir quelques informations ; sur la diffusion de la doctrine, nous ne pouvons trouver d'utiles renseignements que dans les

ouvrages de deux auteurs allemands, MM. Bruinings et Otto Gierke et dans un article de M. Georges Pariset, professeur à l'Université de Nancy (Revue de Synthèse historique, 1906) ; en dehors de ces études, très intéressantes d'ailleurs, nous ne possédons que des fragments d'informations ; à dire vrai, la question est encore neuve.

Pour l'entamer utilement, il serait peut-être intéressant de procéder de la manière suivante : on pourrait d'abord opérer un travail de rapprochements ; on rechercherait dans les doctrines ou les pratiques politiques du temps ou des temps antérieurs tout ce qui peut ressembler aux conceptions de Spinoza ; dans les écrivains du XVIIIe siècle, dans les hommes d'État de la Révolution et même du XIXe siècle, en Angleterre et en Allemagne aussi bien qu'en France, les analogies qu'on pourrait découvrir entre telle conception politique, tel plan de gouvernement, et les propositions élaborées par Spinoza ; actuellement une étude de ce genre est sur le point de paraître en France ; elle essaiera de rapprocher Montesquieu de Spinoza ; ensuite, dépassant le point de vue des simples analogies, on rechercherait s'il serait possible d'établir une véritable filiation entre Spinoza et les auteurs qui paraîtraient avoir procédé comme lui et d'après lui.

Dans ce but il faudrait d'abord étudier la vie de Spinoza dans ses détails précis, afin de connaître les rapports de notre auteur avec les écrivains antérieurs, les hommes de son temps et les évènements de son pays ; certains hommes tels que Lucas, ont bien pu contribuer à la fois à former et à répandre sa doctrine ; sur ce point les ouvrages de Freudenthal et de M. Meinsma sont intéressants à lire, bien qu'ils n'apportent pas tous les renseignements désirables ; il est possible, en outre, de recueillir des informations précieuses auprès des savants hollandais ; c'est à leur solide et riche érudition qu'appartiennent les indications fournies dans cet article ; M. le docteur W. Meyer, en particulier, estime que Spinoza a bien pu être mêlé à la vie politique de la Hollande et inspirer d'éminents écrivains politiques durant les deux siècles qui suivirent ; en France il est permis de supposer que les documents inédits sont abondants ; il est vrai, avouons-le, qu'une bonne partie des archives qui pourraient constituer des sources de premier ordre, ne sont pas

classées. Tout le travail dont nous nous permettons de signaler l'intérêt pourrait être long et délicat, néanmoins il semble promettre des résultats abondants et curieux ; peut-être un jour apercevrons-nous l'esprit de Spinoza inspirant les auteurs de doctrines politiques ou les artisans de constitutions politiques, pendant tout le XVIIIe siècle, depuis Van den Enden en 1674 jusqu'à Sieyès en 1799 et même au-delà.

Louis Adelphe,
Docteur ès lettres, Docteur en Droit.
Chargé de mission en Hollande.

NOTRE ENQUÊTE SUR L'HISTOIRE DE L'ART

L'HISTOIRE DE L'ART

DANS

L'ENSEIGNEMENT PRIMAIRE SUPÉRIEUR

Si l'on admet que l'œuvre d'art est, en même temps qu'un précieux document historique, un merveilleux moyen de culture générale, on ne peut que regretter que l'histoire de l'art n'ait pas sa place dans l'enseignement primaire supérieur. Sans doute nous n'avons nulle prétention à donner dans nos écoles normales une culture complète, nous ne voulons former ni des érudits, ni des esthètes, et nous savons trop bien que la brève durée de la scolarité, l'importance des enseignements d'utilité immédiate nous obligent à modérer nos ambitions, mais il nous semble qu'il y aurait quelque intérêt à faire figurer l'histoire de l'art dans nos programmes.

La passer sous silence, c'est faire trop bon marché d'une étude dont l'importance commence à être reconnue et négliger de parti-pris toute une partie de la population du pays, la plus nombreuse, celle qui n'a accès ni aux lycées, ni aux facultés. Devons-nous penser que les fils d'ouvriers, de paysans, de petits fonctionnaires n'ont pas droit à cette éducation d' « honnête homme » que l'on réserve aux enfants de la bourgeoisie? Invoquera-t-on, pour les exclure, leur incapacité foncière ou la nécessité de rentes préalables pour recevoir avec profit un tel enseignement?

Il nous apparaît que l'histoire de l'art doit trouver sa place dans les Écoles Normales et les Écoles Primaires supérieures. Nous avons tout à gagner à affiner le goût de nos artisans, à les mettre en face de belles œuvres pour leur faire comprendre et goûter la beauté. Nous pensons avec M. Léon Rosenthal que « la démocratie a besoin de l'art. Celui-ci est un luxe dans une société où quelques hommes seuls ont le loisir

de penser et de sentir, il devient un besoin dans un ordre où chacun doit pouvoir s'élever à la vie supérieure de l'esprit, à la vie véritable [1]. » L'histoire de l'art peut faciliter cet affinement du goût général et c'est pourquoi nous voudrions la voir enseignée dans ces Écoles Normales où se forment les meilleurs des instituteurs qui, dans chaque village et dans chaque ville, travaillent à l'éducation des enfants du peuple. On a pu, parfois, railler la demi-science de ces « primaires » et leurs prétentions ; plus justement on a fait appel à leur concours pour des dépouillements d'archives, des travaux d'histoire et de géographie locales, on compte sur eux pour répandre dans les campagnes des notions, élémentaires mais précieuses, d'hygiène bien comprise, d'agriculture rationnelle. Nous voudrions plus encore, nous voudrions qu'ils fussent capables de sentir la beauté des monuments du passé au milieu desquels ils vivent et qu'ils pussent la faire sentir à leurs élèves, leur apprendre le prix et le charme d'une belle œuvre et contribuer ainsi à la conservation des trésors d'art qui se trouvent un peu partout en France.

Partant de cette idée que l'histoire de l'art n'est qu'un délassement agréable, et que l'enseignement de l'École Normale primaire doit être avant tout utilitaire, les programmes anciens l'ignoraient; la réforme de 1905 a théoriquement réparé cette lacune, pratiquement elle a aggravé le mal.

Avant 1905, en effet, l'enseignement de l'histoire était donné à raison de 3 heures par semaine pendant 3 ans :

1re année. Antiquité et moyen âge jusqu'au xve siècle.

2e année. Du xve siècle à 1789.

3e année. De 1789 à nos jours.

C'était peu, mais cependant les professeurs qui s'en sentaient le goût pouvaient là-dessus prendre quelques heures et développer particulièrement certains chapitres importants : l'art égyptien, l'art grec du ve siècle, l'art gothique, la Renaissance, l'art classique du xviie siècle, l'art romantique, etc....

La réforme de 1905, dans le louable désir d'alléger les programmes, a bouleversé cette organisation. La part de l'histoire s'est trouvée réduite à :

2 heures en 1re année. Des Gaulois à 1789.

1. Discours à la distribution des prix du lycée Louis-le-Grand, 1912.

2 heures en 2e année. De 1789 à 1875.

1 heure en 3e année. Antiquité et de 1875 à nos jours.

Ne nous arrêtons pas à la bizarrerie, plus qu'évidente, d'une telle répartition et constatons simplement qu'avec les inévitables préoccupations d'examen, il est bien difficile de distraire quelques-unes de ces heures de cours déjà trop réduites pour parler d'histoire de l'art. Nos élèves manquent d'ailleurs complètement de préparation : la plupart viennent de villages ou de petites villes ; beaucoup n'ont jamais visité un musée, savent à peine ce qu'est un tableau et prennent de bonne foi l'hôtel de leur sous-préfecture pour un monument remarquable, ce qui n'est pas toujours le cas. Faute d'y pouvoir consacrer le temps nécessaire, beaucoup de professeurs se résignent à ne rien dire des grands artistes et de leurs œuvres, ou se contentent d'une brève mention dans les leçons consacrées à l'histoire de la civilisation.

Il est vrai qu'on a essayé de trouver une compensation et qu'on a introduit l'histoire de l'art dans les programmes de dessin. Mais quelle place modeste on lui accorde ! Il semble qu'on veuille décourager d'avance maîtres et élèves. Le programme de 3e année porte en effet : « Notions succinctes sur l'histoire de l'art. Signes et caractères qui permettent de distinguer les styles entre eux » ; et les directions pédagogiques ajoutent, que le professeur devra faire des conférences avec projections, mais qu'elles auront lieu de préférence à la récréation du soir. Est-il possible de faire plus clairement entendre qu'il s'agit là d'un enseignement accessoire[1] ?

Le professeur de dessin dans une École Normale est, soit un professeur spécialiste, soit un professeur de l'école (le plus souvent un professeur de sciences). Sans avoir dessein d'attaquer ici les uns ou les autres, sans méconnaître leur zèle ou leur goût, il faut bien reconnaître que beaucoup n'ont pas reçu la préparation nécessaire pour donner un enseignement d'histoire de l'art ; ils n'ont pas toujours les connaissances historiques indispensables pour situer une œuvre dans son milieu et en dégager toute la signification. Sans doute il ne s'agit pas

1. L'emploi du temps prévoit 1 h. 1/2 de dessin par semaine en 3e année. On devra y donner aussi des notions de modelage et familiariser les élèves-maîtres avec les programmes de dessin à l'École Primaire.

tant de commentaires sur la société du temps ou de détails biographiques que de l'examen des œuvres elles-mêmes, mais nul ne méconnaîtra l'importance d'une culture historique profonde pour diriger cet examen. Il y a quelque chose d'absurde d'ailleurs à séparer les grandes manifestations d'art des époques auxquelles elles se rattachent pour les rassembler arbitrairement en une demi-douzaine de conférences à la fin de la 3e année.

Notons que les professeurs d'histoire ne seraient pas mieux préparés. La plupart, et les meilleurs peut-être, sortent de l'École normale supérieure d'Enseignement primaire de St Cloud ; mais ni à St Cloud, ni dans les écoles normales où ils avaient auparavant passé trois années, ils n'ont eu de cours d'histoire de l'art. Les plus jeunes ont subi le programme de 1905 ; les plus vieux ont connu des cours d'histoire plus complets peut-être, mais souvent surchargés de faits sans intérêt. Il est fâcheux qu'on n'ait pas songé à combler cette lacune en instituant à St-Cloud et à Fontenay un cours d'histoire de l'art, confié à un professeur d'histoire et complété par des visites aux musées [1]. A St-Cloud on s'est jusqu'alors borné à quelques causeries demi-facultatives, auxquels les futurs professeurs de sciences n'assistent même pas et c'est eux qui, par une savoureuse ironie, sont souvent chargés de donner cet enseignement dans les Écoles normales.

Toujours la grande raison du temps insuffisant nous est opposée quand nous demandons des modifications. L'idée directrice des programmes d'Écoles normales semble être actuellement de réduire au strict minimum les notions à absorber, pour arriver au Brevet supérieur après deux années de préparation. Nous faisons de l'enseignement à toute vapeur dans nos écoles, et les manuels qui y sont en usage semblent dominés par un souci de simplification excessive. Les plus fréquemment employés : ceux de Seignobos et Rolland, de Malet, de Driault et Monod ne font à l'histoire de l'art qu'une place fort restreinte. Le plus récent, celui de MM. Seignobos et Rolland, qui est par ailleurs excellent, consacre bien une dizaine de pages à l'art du moyen âge et une vingtaine à la Renaissance, mais il

1. Notons que cet enseignement existe déjà à l'École Normale de Sèvres et que les Normaliens de la rue d'Ulm peuvent suivre les cours de la Sorbonne.

se contente de 3 pages sur l'art du XIXe s. (jusqu'en 1850), ignore complètement le XVIIe et le XVIIIe s. et laisse penser que la production artistique de la France s'est arrêtée définitivement en 1850. Les illustrations, quoique bien choisies, sont trop peu nombreuses, et insuffisantes d'exécution pour donner une idée de la beauté de l'œuvre reproduite.

Les autres manuels prêteraient à des observations analogues [1]. Faut-il chercher la raison de ce silence dans l'observation stricte des programmes ? C'est possible ; les programmes officiels d'histoire semblent délibérément négliger toutes les questions d'art ; le mot « art » ne s'y trouve qu'une fois à propos du mouvement romantique, la Renaissance y est bornée à l'humanisme [2].

Nous regrettons d'autant plus cette observation de la « lettre » des programmes que nos élèves sont à l'âge — 16 à 19 ans en moyenne — où précisément il serait possible de les intéresser à ces questions d'art, d'enrichir leur sensibilité et leur esprit en leur fournissant pour plus tard une source de précieuses jouissances.

Nos bibliothèques offrent bien quelques ressources ; malheureusement les livres qu'elles renferment sont très disparates, de valeur très inégale et surtout très rarement lus, faute de temps. On peut trouver dans presque toutes les Écoles Normales, la « Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts » (avec quelques lacunes), et les envois ministériels comprennent chaque année quelques livres d'art de réelle valeur et de grand intérêt : « Villes d'art célèbres » (Laurens), « Grands Artistes » (Laurens), « Maîtres de l'Art » (Plon-Nourrit), Histoire de l'art d'André Michel, etc.... Mais ce sont là des ouvrages peu familiers aux élèves et ils restent le plus souvent dans des armoires profondes où ils se couvrent d'une vénérable poussière.

Il nous semble que quelque chose peut être tenté. Cependant nous voulons d'abord mettre en garde contre une exagération fréquente qui consiste à voir le salut dans une matière quelconque du programme et à lui sacrifier toutes les autres.

1. Même celui de M. Malet (Cours des Écoles Normales. 2 vol., Hachette), dont l'illustration documentaire est abondante et bien inspirée, présente des lacunes semblables. Là aussi l'art du XIXe siècle s'arrête en 1850.

2. Plan d'études et programmes d'enseignement des Écoles Normales. Delalain, 1905, p. 8 et suivantes.

Pareillement nous ne songeons pas à transformer les Écoles Normales en laboratoires de recherches ou en écoles des beaux-arts, mais nous demandons que dans les programmes d'histoire soit faite une part plus large aux grands mouvements artistiques et aux grands artistes, depuis les sculpteurs grecs du ve siècle jusqu'aux peintres impressionnistes et même jusqu'aux artistes contemporains encore vivants.

Pour que cet enseignement soit profitable, il convient qu'il soit donné par un professeur d'histoire après entente avec le professeur de dessin. Entendons bien qu'il ne s'agit pas de leçons *ex cathedra* ; les remarques qui ont déjà été faites pour l'histoire de l'art en général [1], sont particulièrement de mise pour des écoles où l'on ne vise nullement à faire de l'érudition, ni à éclaircir tous les problèmes d'attributions d'œuvres ou de biographies d'artistes qui préoccupent aujourd'hui les historiens, mais où l'on cherche simplement à donner à des jeunes gens le goût et la compréhension de la beauté.

Il suffirait, pensons-nous, pour en avoir le temps, d'ajouter 1 heure par quinzaine (1 par semaine en 3e année) à l'enseignement de l'histoire. Ce vœu, nous le savons, va à l'encontre de la tendance actuelle qui préconise la simplification à outrance et l'allègement des programmes. Nous n'avons pas l'intention de discuter ici cette tendance, et nous nous bornerons à dire que beaucoup commencent à la trouver fâcheuse et pensent qu'elle fait vraiment trop bon marché de la formation intellectuelle de nos élèves.

Quelques notions d'histoire de l'art auraient l'avantage d'aider les futurs instituteurs à mieux comprendre la variété des civilisations, la diversité des époques, des pensées, des passions et pourraient contribuer à leur donner ce sentiment de la relativité des choses qu'on leur reproche parfois de ne pas avoir.

C'est une réforme facile à réaliser, pensons-nous, parce que peu coûteuse. Le matériel nécessaire n'est pas considérable et la plupart des Écoles normales possèdent déjà une lanterne à projections ; il serait possible d'utiliser les clichés du Musée Pédagogique et de constituer rapidement dans chaque école une collection de vues, de photographies, d'albums en réservant

1. *Revue de Synthèse historique*, n° de Février 1914.

chaque année à cet usage une partie du crédit affecté au matériel d'enseignement. Reprenant l'idée que M. Hautecœur exprimait ici-même, nous pensons que l'on pourrait solliciter aussi le concours des élèves — comme certaines écoles normales le font déjà pour leur bibliothèque — et l'appui des Amicales d'Anciens élèves, qui, moins prospères que celles des lycées, peuvent cependant beaucoup.

Par l'école normale, un peu de cet intérêt pour l'art pourrait pénétrer à l'École primaire et faciliter ainsi la tâche entreprise par l'Art à l'École. Il nous semble en effet que la France, plus peut-être qu'aucun autre pays, se doit à elle-même de dispenser généreusement cet enseignement artistique. Elle a eu dans l'histoire de l'art un rôle souvent admirable, à maintes reprises elle a servi d'initiatrice aux nations voisines, et ses artisans, comme ses artistes, avaient contribué à lui donner une place unique dans le monde. Par l'importance de notre industrie, les tonnes de houille qui sortaient de notre sol, les machines que livraient nos usines, nous étions une nation de second ordre ; mais les produits français avaient sur le marché mondial une réputation bien méritée de fini, de bon goût et d'élégance. A cet égard nous exerçions une royauté sans conteste depuis Louis XIV. Mais les temps sont changés : les pays étrangers ont su s'affranchir, en partie du moins, de notre domination artistique ; des expositions récentes [1] ont montré leur succès ou tout au moins la valeur de leurs tentatives. Si nous voulons reprendre notre prépondérance d'autrefois, il faut tout d'abord nous rappeler que l'existence d'un art vigoureux dans un pays dépend d'autre chose que de la présence de quelques artistes de talent, ou même de génie, et de quelques mécènes délicats : il faut le consentement unanime de la nation, une atmosphère de sympathie générale pour l'œuvre d'art, quelque humble qu'elle soit.

Il nous apparaît que l'histoire de l'art peut aider à créer cette atmosphère de large compréhension, et c'est pourquoi nous voudrions qu'on l'enseignât à ceux qui plus tard contribueront à l'éducation du peuple, à la formation des artisans.

Georges VIDALENC.

1. Expositions de St-Louis (États-Unis) 1904, de Bruxelles 1910, de Turin 1911, de Milan 1912, de Gand et de Leipzig 1913.

REVUES CRITIQUES

OVIDE ET L'AMOUR COURTOIS

A PROPOS D'UN RÉCENT OUVRAGE [1]

M. Edmond Faral vient de réunir en volume une série de belles études sur la littérature médiévale dont quelques-unes avaient déjà paru dans la *Romania* et dans la *Revue des Langues romanes*. Le volume ainsi composé comprend les chapitres suivants :

I. — *Ovide et quelques romans français du XIIe siècle* (le poème de *Piramus et Tisbé*, Ovide et le roman de *Thèbes*, le roman d'*Eneas* et ses sources latines).

II. — *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature du XIIe siècle* (Phillis et Flora, le Concile de Remiremont, le Jugement d'amour de Florence et Blancheflor, Haeline et Aiglantine, Blancheflor et Florence, Melior et Idoine, le Jugement d'amour en Italie, Chanson latine).

III. — *Le Merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XIIe siècle* (Les textes, Les sources).

IV. — *Les commencements du roman courtois français*. (Cette dernière étude est en même temps la conclusion de l'ouvrage).

Les différentes parties de ce livre, dont chacune forme un

1. Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des Contes et Romans Courtois du moyen âge*. Paris, Champion, 1913, XI-419 p., in-8°. Sur la même question, voir aussi les deux travaux allemands de : W. Schroetter, *Ovide und die Troubadours* (Halle, 1909), et K. Heyl, *Die Minnetheorien in den aeltesten Liebesromanen Frankreichs* (Marburg, 1911).

tout, sont reliées par l'idée maîtresse qui constitue l'unité de l'ouvrage et le domine : « Les romans courtois du XIIe siècle, loin d'être le fruit d'une inspiration toute spontanée, se rattachent à une tradition littéraire qui plonge plusieurs de ses racines dans un passé lointain. Ces œuvres n'ont pas jailli de l'imagination vierge et naïve de conteurs ignorants : elles ont été mûries par des lettrés qui, en écrivant, ont utilisé, parfois sans beaucoup de sens, les ressources d'un savoir mêlé et chaotique, mettant indifféremment au pillage les chefs-d'œuvre classiques et les fables puériles de la décadence. » (Avant-propos, p. I).

Telle est la thèse générale de l'auteur ; plus particulièrement il s'attache à mettre en lumière l'influence exercée par Ovide sur les débuts du nouveau genre courtois. Il analyse en érudit bien documenté et en fin critique les premiers contes français du XIIe siècle, dits d' « antiquité », qui ont servi d'intermédiaires entre la poésie latine et le roman médiéval. Il nous montre, avec une acuité de regard à laquelle rien n'échappe, les nombreux emprunts de thèmes psychologiques et de procédés de style faits par les auteurs du *Piramus*, de *Thèbes*, de *Troie* et surtout d'*Eneas* aux *Métamorphoses*, aux *Héroïdes*, aux *Amours*, à l'*Ars Amatoria*. Et il déclare à ce propos : « Le *Piramus* lançait la mode des sujets pris à Ovide ; par surcroît, il révélait une manière nouvelle de le mettre à contribution. L'auteur avait utilisé, pour traiter son thème, une quantité d'autres données ovidiennes, observations psychologiques, fictions allégoriques, procédés de style, tirés de çà et de là: par quoi il enseignait que l'œuvre du maître n'était pas seulement un recueil de fables et de canevas narratifs, mais aussi un trésor d'ornements et un puits de recettes. A considérer le fond des choses, il a jeté les bases de tout un système, de toute une théorie de l'amour directement dérivée d'Ovide, qui va prévaloir durant de longues années et que ses successeurs ne feront que développer et enrichir selon les mêmes procédés. Arc infaillible de l'Amour, traits du dieu qui blessent sans faire de plaie et qui glissent dans le cœur après avoir frappé l'œil, faiblesse de la raison contre la passion, vanité des conseils, insomnie des amants, fièvre du désir comparée à une maladie, débats de la volonté et de l'affection, voilà autant de

lieux communs qui vont passer dans toute une série d'autres œuvres. Quant à la forme, le *Piramus* offre le premier exemple du monologue amoureux, qui va devenir le style dans le roman avec ses procédés favoris, eux aussi empruntés d'Ovide, et parmi lesquels le plus caractérisé est le dialogue intérieur et fictif d'un personnage s'entretenant avec lui-même. » (p. 110.)

De ces observations, l'auteur tire la conclusion suivante : « Les romans de Thèbes, de *Piramus et Tisbé*, d'*Eneas* et de *Troie* ont été les racines maîtresses d'un genre abondant qui s'est développé en rameaux multiples et variés, mais tous nourris de la même sève. Le roman français, qui dans ses nombreux avatars a connu une si longue et triomphale existence, a reçu du génie latin la première étincelle de vie. »

Il nous semble qu'il y aurait bien des retouches à faire à ce tableau, et qu'en y regardant de près, la dette contractée par nos vieux romanciers à l'égard de l'aimable poète latin nous apparaîtrait comme beaucoup moins considérable.

Certainement la peinture de l'amour dans la poésie courtoise est, sinon copiée sur des modèles anciens, du moins fortement influencée par eux ; certainement aussi le symbolisme mythologique de cette poésie s'inspire directement de l'école d'Ovide. Mais l'amour courtois lui-même n'est pas une émanation de l'esprit érotique des anciens. Les rapprochements établis avec tant de soin par M. Faral ne portent, quoiqu'il en pense, que sur la *mise en scène*, et non sur la *théorie* de l'amour. Et ces rapprochements n'ont pas tous la même valeur, ainsi que nous allons nous efforcer de le démontrer.

D'abord, même là où l'imitation dans le choix d'une situation, dans la manière d'interpréter un sentiment est tout à fait évidente, elle n'est que le point de départ d'un développement original. Ainsi la fameuse « théorie » de l'amour maladie, et douce maladie, ne se trouve qu'en germe chez Ovide. Comment comparer, en effet, les quelques épithètes, *dulce malum*, *jucundum malum*, *incendia mitia*, les quelques brèves énumérations des symptômes du mal d'aimer, — pâleur, langueur, perte d'appétit et de sommeil — avec les descriptions si détaillées, si minutieuses, qui foisonnent dans tous les romans du Moyen Age ? Et il ne s'agit pas seulement ici, comme on le sait, de

la fièvre du désir, mais d'une profonde nostalgie qui enveloppe l'âme avec le corps. La source et la cause de ce mal mystérieux sont étudiées chez les poètes des XIIe et XIIIe siècles avec une pénétration et une préciosité inconnues avant eux, et qui fait de cette étude une page vraiment neuve de psychologie sentimentale. De même, tandis qu'Ovide, en vrai maître de rhétorique, se complaît à évoquer, après tant d'autres, l'image gracieuse du dieu d'amour qui blesse les cœurs de ses flèches, ses imitateurs « français », prenant au sérieux ce jeu puéril, travaillent à approfondir le sens du symbole poétique et réussissent à lui insuffler une vie intense [1].

Le monologue-débat, qui vient en ligne directe, M. Faral nous l'a bien montré, des *Métamorphoses*, a pris également dans le roman français un caractère très particulier, sans parler de son imposante ampleur. Les héros d'Ovide s'occupent assez peu de leurs sentiments ; ils ne songent à vrai dire qu'à discuter avec eux-mêmes le parti qu'ils doivent prendre, le désir de l'action étant à la base même de leur analyse. Les héros courtois, au contraire, cultivent avec prédilection la méthode introspective ; avant d'agir, et même quand ils ne sont nullement obligés de prendre une résolution, ils fouillent leur cœur jusque dans ses derniers replis et dissèquent leurs émotions les plus secrètes ; en cela, ils obéissent, inconsciemment sans doute, à la tendance scolastique du Moyen Age. Entendons-nous bien : ce n'est pas là un simple défaut de mesure qui pourrait s'expliquer par le manque d'expérience littéraire, non ! c'est un goût particulier de l'époque, la séparant des autres époques et des autres littératures. Même tendance dans le dialogue courtois, celui-là sans aucune réminiscence ou attache classique, et cependant d'une saveur si délicieusement fraîche. Rien d'étonnant que le

1. La représentation de l'Amour comme d'un dieu qui sait guérir les plaies qu'il a faites, représentation que nous trouvons déjà dans l'*Eneas*, n'est pas du tout, ainsi que le prétend M. Faral (p. 145-6), le fruit d'une confusion. Ce qui est plus intéressant encore c'est la manière dont on est soulagé du mal d'aimer dans le roman courtois : non seulement par la possession de l'aimée, mais par l'échange même des aveux, car l'amour avoué et partagé n'est plus une souffrance (voir le *Cligès* de Chrétien de Troyes). L'unique remède qu'Ovide recommande dans ses *Remedia Amoris* contre l'amour déjà déclaré, c'est l'oubli ; or, n'est-ce pas précisément celui que les amoureux du moyen âge ne connaissent pas, ne veulent pas connaître ? De même, toute la doctrine subtilement développée pour la première fois par Chrétien de Troyes sur les destinées des cœurs épris est d'une invention tout à fait originale, due à l'imagination médiévale.

monologue ait pris un développement sans pareil dans nos vieux romans : il est au centre du récit, au cœur de l'action, et, loin de la suggérer, il l'entrave, marquant un temps d'arrêt dans la marche de l'intrigue, toujours subordonnée à l'étude des sentiments. Il suffit d'un ou deux exemples pour se rendre compte de la place tout à fait exceptionnelle que tient cette forme d'analyse psychologique dans la poésie narrative du XIIe siècle ; comparé à elle, le rôle que joue le monologue dans les contes latins est vraiment très modeste. Jugeons-en. Dans le *Pyrame et Thisbé* d'Ovide nous avons au début la double plainte des amoureux séparés par un mur et qui est ainsi conçue :

« Invida, dicebant, paries, quid amantibus obstas ?
Quantum erat, ut sineres nos toto corpore jungi ?
Aut hoc si nimium, vel ad oscula danda pateris !
Nec sumus ingrati : tibi nos debere fatemur,
Quod datus est verbis ad amicas transitus aures. »

A la place de ces cinq vers nous trouvons dans l'adaptation française de *Piramus et Tisbé* deux longues complaintes : celle du héros a trente-cinq vers, celle de l'héroïne soixante-dix ; toutes finissent, selon la règle du genre, par des « pâmoisons » et sont suivies par un grand entretien des jeunes gens qui n'existe pas dans Ovide. Au surplus, notre trouvère n'a gardé du conte latin que les principaux linéaments de la fable et brode sur ce canevas des dessins variés [1].

Second exemple encore plus frappant : tandis que l'histoire de *Narcisse* dans les Métamorphoses est purement narrative, le développement de l'action n'étant coupé par aucune digression, le *Narcissus* français du XIIe siècle est rempli de monologues dans le style courtois avec, au beau milieu, un dialogue des deux héros. Faut-il ajouter que l'esprit du récit a subi un changement complet, le vieux mythe devenant une étude de caractères, que la psychologie des personnages est coulée dans un moule différent de celui d'Ovide et les situations

1. Il est regrettable que M. Faral n'ait pas fait une étude comparée du *Pyrame* d'Ovide et du *Piramus* français dont il parle longuement en relevant toutes ses ressemblances avec les œuvres courtoises qui lui sont postérieures. Une telle étude aurait été peut-être plus intéressante encore que celle consacrée par notre critique aux sources latines de l'*Eneas*.

autrement motivées, bien qu'elles restent extérieurement les mêmes ? En présence de telles transformations ne faut-il pas reconnaître aux conteurs du Moyen Age une personnalité propre, tout au moins se demander pourquoi ils modifiaient ainsi leurs modèles ? Pour notre part, nous croyons que c'est précisément à cause des profondes transformations qui s'imposent à nos trouvères chaque fois qu'ils touchent à la « matière de Rome la Grant » que l'on a méconnu jusqu'à présent les emprunts très réels signalés aujourd'hui par nos jeunes romanistes [1] : le parfum qu'exhale la poésie médiévale, même dans ses adaptations les plus fidèles aux thèmes ovidiens, n'est jamais celui de la poésie ancienne, il est propre à elle seule.

La même observation s'applique à l'intéressante découverte que semble avoir faite M. Faral au sujet des règles du portrait, des descriptions générales de la beauté dans les romans français. Il nous en indique la source dans les traités ou manuels *ad usum scholarum* des rhétoriciens de l'époque. Nous serions très heureux de lui donner raison sur ce point, s'il arrivait à prouver l'antériorité de ces manuels (celui de Mathieu de Vendôme, par exemple) sur les premières œuvres courtoises, où nous trouvons déjà les portraits en pied des personnages. Et puis il ne s'agit, encore une fois ici, que de la scolastique latine contemporaine, et il n'est pas sûr du tout que celle-ci se soit inspirée exclusivement des modèles classiques en les amplifiant. S'il en était ainsi, d'ailleurs, pourquoi les trouvères auraient-ils besoin d'un intermédiaire, puisqu'ils avaient sous les yeux tous ces modèles, en commençant par leur cher Ovide ? Et comment se fait-il que ce dernier, l'arbitre du genre, ait négligé de nous décrire la beauté de ses héroïnes, ainsi que le font tous les romanciers courtois ? Dans l'unique exemple de portrait tiré d'un poète ancien que nous cite M. Faral [2], certains traits — couleur dorée des cheveux, éclat des yeux, front haut, lèvres minces — se retrouvent, il est vrai, dans l'image idéale, donc conventionnelle, des dames courtoises [3].

1. Avec M. Edmond Faral il faut nommer MM. W. Schrötter et K. Heyl.
2. Élégie de Maximien d'après l'édition de Baherens *Poetæ latini minores*.
3. Voir sur l'idéal de la beauté au moyen âge le curieux petit livre de Renier : *Il tipo estetico della donna nel medio evo* (Ancona, 1775).

Mais la ressemblance s'arrête là ; et c'est aux mille détails gracieux qui animent ces silhouettes féminines qu'elles doivent leur charme particulier. Quant à l'âme, elle ne rayonne à travers l'enveloppe du corps que dans les portraits de nos vieux poètes qui croyaient naïvement — ou faisaient semblant de croire — au rapport nécessaire entre la beauté physique et la beauté morale de l'être humain.

Un petit nombre d'analogies relevées par M. Faral est dû à la similitude du sujet, car certains effets de la passion se retrouvent partout et toujours et ne peuvent être revendiqués par aucune autorité particulière. Il s'agit des lieux-communs suivants : « les amants dans l'excès de leur souffrance appellent la mort ; séparés l'un de l'autre, ils souffrent avec impatience les délais », « quand l'amour est dans toute sa force il n'écoute pas les conseils, rien ne peut vaincre la puissance de l'amour ». Ajoutons-y quelques réflexions amères ou désobligeantes sur les caprices, sur la légèreté des femmes, réflexions d'ailleurs rares dans le roman courtois, puisées dans ce fond d'observation dite populaire dont s'alimente au XIIIe siècle toute la littérature misogyne des fabliaux.

Les quelques ressemblances que notre critique croit trouver entre les jeunes filles courtoises et les héroïnes d'Ovide reposent toutes sur un malentendu ou sur une erreur d'interprétation. Ainsi M. Faral écrit en parlant de Lavine, amoureuse d'Énée : « Remarquons d'abord que c'est à elle que revient l'initiative du premier mouvement et de la première déclaration : elle est la première atteinte par l'amour, la première elle se découvre à Éneas. C'est ainsi qu'Écho va au devant de Narcisse, que Médée désire Jason ; que Samalcis provoque Hermaphrodite ; que Scylla provoque Minus ; que Byblis provoque Caunus ; que Myrrha provoque Cynire ; que Vénus provoque Adonis ; que Circé provoque Glaucus ; que Circé encore provoque Picus. Et cette attitude prêtée à la femme me paraît assez particulière, pour que, se trouvant à la fois chez le poète latin et le poète français, elle mérite d'être notée. » (p. 127-7).

M. Faral semble oublier deux choses : 1° l'initiative sentimentale de la femme est un fait courant dans les chansons de geste, indépendamment de toute influence d'Ovide ; 2° Lavine n'est que l'ébauche du type courtois de la jeune fille : elle s'éloi-

gne de ce type précisément par les traits qui la rapprochent des amoureuses classiques dont on nous cite l'exemple. Et cependant elle s'en distingue déjà. En effet nous n'avons qu'à rapprocher le monologue de Lavine, comme le fait M. Faral, de celui « où Médée blessée d'amour pour Jason exprime le désarroi de ses sentiments.. » La situation est pareille, à une nuance près. Médée lutte au nom de son honneur contre son amour pour un étranger :

«... Quid in hospite, regia virgo,
Ureris ? et thalamos alieni concipis orbis ? » (*Met.* VII, 21-22).

Ce qu'elle craint pour sa démarche qui a pour but de sauver la vie du héros et d'assurer sa victoire, c'est l'ingratitude possible de Jason, peut-être sa trahison, et c'est aussi l'abandon du pays natal et de sa famille :

« Atque ope nescio quis servabitur advena nostra,
Ut per me sospes, sine me, det lintea ventis,
Virque sit alterius ? Pœnæ Medea relinquar ? » (v. 39-41).
« Ergo ego germanam, fratremque, patremque deosque,
Et natale solum, ventis ablata relinquam ? » (v. 51-2).

On le voit, le geste même de s'offrir à un homme n'effarouche pas Médée ; elle peut hésiter à s'unir avec un étranger, mais elle ne sait pas ce que c'est que la pudeur.

Au contraire, Lavine, si éprise qu'elle soit d'Eneas, a pleinement conscience de la réserve qui sied en tout temps à une fille bien-née ; elle rougit de honte de se voir emportée par l'élan de sa passion, elle se reproche sa propre faiblesse :

« Tol, ne dire tel vilenie,
Que ja femme de ton parage
Enpreigne a faire tel viltage
Qu'a home estrange aille parler
Por sei offrir ne presenter. » (*Eneas*, v. 8720-4).

Et elle ajoute troublée, inquiète :

« Aten un poi, ja t'avra il ;
Tu sereies toz tens plus vil,
Et il noalz t'en prisereit
Enz en son cuer quant il t'avreit. » (v. 8725-8).

Le mouvement de la pensée est le même dans les deux monologues, dans les deux « débats », la couleur de la sensi-

bilité n'est pas la même. Cette distinction est subtile, mais combien nécessaire ! Il y a mieux, les hésitations au milieu desquelles s'agite Lavine sont complètement inconnues des autres héroïnes d'Ovide, jeunes et nobles vierges comme elle. En effet, à part Byblis, Myrrha et Scylla dont les amours sont contraires à la nature humaine, toutes s'abandonnent les premières et sans le moindre scrupule à leur passion. L'exemple d'Écho dans la Métamorphose de *Narcisse* nous montre bien l'impudeur naïve de l'amoureuse d'Ovide qui ne suit que son instinct ; aussi le poète du XIIe siècle qui adapta le conte latin s'est-il vu obligé de refondre complètement ce caractère. Chez lui, la jeune fille se raidit devant la nécessité d'un aveu humiliant et s'écrie au comble de l'émotion :

« Qu'est-ce, Danes, que tu rediz,
Est tous tes sens si tost periz ?
As tu tote bonté perdue,
Ques rage t'a si esméue ?
Es tu si fole et si dervée
Ke tu iras tote esgarée ?... » (*Narcissus*, v. 379-4).

Elle est bien la sœur de Lavine, sentimentale et raisonneuse, et non pas celle de la Nymphe Écho, toute frémissante de désir ! Si Dane et Lavine finissent quand même par prendre sur elles l'initiative d'une déclaration, c'est que toutes deux ne réalisent pas encore le type idéal de la jeune fille courtoise, type qui se précise et se fixe peu à peu dans les œuvres du XIIe siècle, mais dont les grandes lignes sont esquissées dès les débuts du roman français[1].

Toutes les femmes qui ont été touchées par la baguette magique de la « courtoisie », vierges, épouses ou amantes, sont aussi chastes, fières et pures que les héroïnes d'Ovide — ou des chansons de geste — sont violentes et dévergondées. La différence ici est qualitative, c'est une autre race féminine qui

1. Dans le roman de *Thèbes*, qui est le premier du genre, Antigone répond à Partenopeus qui lui demande son amour :

« Pucele sui, fille de rei,
Legierement amer ne dei,
Ne dei amer par legerie
Dont s'en puesse dire folie.
Ensi deit on preier bergieres
Et ces autres femmes legieres. » (v. 2921-40).

vient d'apparaître dans la littérature mondiale avec le roman courtois, c'est un autre esprit qui souffle dans ce roman, qui pénètre la société courtoise naissante [1]. Dans toute la poésie dite courtoise les femmes sont entourées d'une auréole, d'un culte de plus en plus respectueux qui finit par transfigurer leur image. Que nous voilà loin de cette adoration souriante et ironique d'Ovide qui ne voit dans la femme qu'une source de voluptés ! Qu'est-ce que l'*Ars Amatoria* ? Un brillant traité de galanterie à l'usage des libertins et des femmes faciles, l'art non pas de se donner, mais de se faire agréer et de badiner avec l'amour. L'art d'aimer courtois est, comme on le sait, une science morale, une métaphysique du cœur, où la dame, l'amie, joue le rôle d'inspiratrice de toutes les vertus sociales, de tous les sentiments délicats. Non seulement l'amour n'abaisse pas, mais il élève.

Quelle est l'attitude de l'amoureux d'Ovide vis-à-vis de celle qu'il aime, ou plutôt qu'il désire ? L'attitude du conquérant qui guette sa proie. Le maître lui recommande expressément « l'audace que secondent Fortune et Vénus », la ruse, au besoin même la violence...

Quelle est la première règle de la fine amour courtoise ? La crainte, qui s'oppose à l'audace. Chrétien de Troyes, le maître reconnu dans l'art d'aimer, le déclare hautement :

> « Amors sanz crieme et sans peor
> Est feus sanz flame et sanz chalor. » (*Cligès*, v. 3593-9).

Et avec plus de force encore :

> « Qui amer viaut doter l'estuet
> Ou, se ce non, amer ne puet.. » (*Cligès*, v. 3902-3).

1. M. Faral qui consacre toute son attention aux *premiers* contes et romans courtois, pourra, semble-t-il, nous objecter que l'esprit courtois ne s'est développé que plus tard au cours du XIIe siècle, en s'éloignant de plus en plus de ses sources. Il dit en effet que « le roman a évolué » et que « les romans de la fin du XIIe siècle sont sensiblement différents des premiers romans antiques ». Cependant, l'auteur, avec raison, pensons-nous, ne croit pas à une rupture complète avec le passé, l'évolution n'est pas une révolution et M. Faral déclare lui-même : « Mais cela ne saurait empêcher que ces romans soient, pour ainsi dire, les fils des premiers romans antiques » (p. 418). En ce cas nous avons le droit de comparer les fleurs épanouies de la poésie courtoise et non pas seulement ses boutons verts, avec la floraison de la poésie ovidienne.

Cette crainte courtoise n'est pas celle dont parle Ovide dans plusieurs passages :

« Res est solliciti plena timoris amor. » (*Her.* I, 12).
« Sed cuncta timemus amantes. » (*Met.* VII, 719).

ou bien

« Omnia sed vereor : quis enim securus amavit ? » (*Her.* IX, 209).

Il est question ici, non pas de la timidité de l'amant, mais d'un pressentiment naturel, commun aux deux sexes, de la fragilité du bonheur, menacé toujours par mille dangers, de l'insécurité dans l'amour. La crainte de l'amant courtois, elle, a son origine dans une profonde humilité, absolument étrangère à la muse d'Ovide. Et l'on comprend sans peine ce qu'un tel état d'âme peut avoir de conséquences pour les progrès de la morale sentimentale qui s'élabore lentement dans les consciences, puis s'épanouit dans la poésie qui les reflète.

Le « stage » exigé de tout héros courtois digne de ce nom n'a rien à voir non plus avec la cour empressée et galante dont Ovide fait un devoir à ses disciples : l'un est un hommage, l'autre une duperie adroite ; au lieu de gagner noblement un cœur, l'homme le séduit par tous les moyens. L'éducation virile, l'exaltation de la prouesse au service de la dame est également étrangère au poète des *Amours* que le tumulte des armes, l'éclat des tournois ne pouvaient troubler ni éblouir. S'il lui arrive de comparer l'amant au soldat, et de déclarer que « l'amour rend fort et courageux », nous sentons bien qu'il s'agit ici d'un tout autre courage que celui du chevalier qui conquiert l'amour par la gloire. Le grand monde romain à l'époque d'Auguste ne ressemble guère à la vie de l'aristocratie féodale ; et l'idée, essentiellement médiévale, pour ne pas dire chrétienne, de l'amour-mérite, de l'amour-récompense est chose inconnue, inconcevable même à l'école d'Ovide, ainsi que l'amour-vertu qui, d'ailleurs, n'en est que le corollaire.

Enfin, où trouvons-nous dans son œuvre ce dévouement à toute épreuve, cette loyauté, cette fidélité qui sont la consécration la plus belle des amours courtoises ? N'est-ce pas plutôt la doctrine du mensonge et de la trahison frivole qui s'y étale avec complaisance ? Car Ovide ne veut que raffiner l'instinct

en vue de la volupté la plus grande ; le roman, et avec lui toute la poésie courtoise du moyen âge, désire épurer le sentiment au nom de l'idéal. Les deux conceptions se développent sur deux plans différents, le plan sensuel et le plan sentimental, qui n'ont de contact que sur un seul point d'esthétique : « arte regendus amor. »

On aura beau multiplier les exemples d'emprunts faits par les trouvères français aux érotiques latins, jamais on ne pourra conclure à l'identité de leur inspiration. Tout ce que les premiers ont pris aux seconds, ils l'ont transposé dans l'ordre de leur sensibilité. Plagiaires naïfs ou conscients, comme presque tous les poètes des temps passés, soit[1], mais non pas imitateurs ! Ils ont versé dans de vieilles outres du vin nouveau, ils sont donc des créateurs.

Certes, il est très intéressant d'indiquer la filiation des formes littéraires, et c'est ce que M. Faral vient d'accomplir avec succès. Nous lui sommes reconnaissants aussi d'avoir rompu « l'enchantement breton », en orientant nos regards vers d'autres horizons peu explorés encore, et d'avoir résolument écarté l'ancienne classification, si factice, des romans en quatre groupes d'après les matières. Mais nous ne pouvons le suivre lorsqu'il nous dit à la fin de son volume que « la forme a pour l'historien de la littérature autant d'importance ou plus que le fond ». Ce n'est ni l'invention du sujet, ni les procédés de la technique qui caractérisent à nos yeux un genre, c'est, comme on disait au XIIe siècle, le « sens », l'esprit qui anime la matière inerte et donne son empreinte au style à travers tous les poncifs et clichés empruntés ailleurs. Et quant à la forme, peut-on vraiment prétendre qu'elle soit imitée de toutes pièces ? A part les œuvres de la décadence grecque qui ne peuvent entrer en considération, le roman comme tel n'existait pas, on le sait, dans l'antiquité, car les contes d'Ovide ne sont, après tout, que des contes. Il a donc fallu constituer le

1. Nous parlons ici des vrais poètes qui, pour être des lettrés se distinguent pourtant des clercs, c'est-à-dire des savants ou plutôt des érudits. Ce ne sont que ces derniers qui gardaient intégralement, pieusement la tradition classique, mais ce ne sont pas eux qui donnaient le ton, qui représentaient la littérature nationale au moyen âge ni à aucun autre moment de l'histoire M. Faral ne fait pas, à notre regret, cette distinction que nous trouvons nettement indiquée dans une excellente étude de M. Küchler (dans la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, tome XXXIX, 1912), écrite à propos du livre déjà cité de K. Heyl.

genre nouveau, découvrir l'art de la composition, apprendre à nouer et à dénouer une intrigue, enfin accorder et fondre tous ces éléments entre eux, baignant l'ensemble dans cette atmosphère de galanterie spiritualisée, de merveilleux et d'aventure qui n'a enveloppé les rêves de l'humanité qu'une seule fois, à l'âge d'or de la chevalerie.

Répétons donc, après un éminent critique contemporain : les romans du XIIe siècle sont des romans du XIIe siècle. « L'étincelle qui leur a donné la vie » ne vient pas du génie latin, mais du génie médiéval.

Myrrha Lot-Borodine.

L'ABBÉ DE SAINT-PIERRE

A PROPOS D'UN OUVRAGE RÉCENT

Quand on parle de l'Abbé de Saint-Pierre, ce nom évoque le plus souvent l'image d'un doux rêveur ; on se contente de dire qu'il a écrit, dans un style des plus négligés, de vagues utopies ; et l'on sait seulement de lui qu'il est l'auteur d'un Projet de paix perpétuelle, et qu'il a été exclu de l'Académie Française. Se contenter d'un aperçu si rapide, et d'un jugement si sommaire ne paraît pas possible à l'historien, ou au critique littéraire en présence d'un homme qui a laissé une trentaine de volumes, et dont les contemporains se sont occupés plus qu'on ne pense d'ordinaire. Aussi était-il opportun de consacrer un livre à l'auteur de tant de projets ; et nous devons savoir gré à M. Joseph Drouet d'avoir tenté l'entreprise, et le féliciter d'y avoir réussi. Son ouvrage, en effet, est des plus complets, et des plus approfondis, composé avec des documents de première main, et à l'aide d'inédits qui précisent et complètent la pensée de l'Abbé de Saint-Pierre[1]. Ce n'est pas qu'avant M. Drouet, l'Abbé de Saint-Pierre n'ait pas été l'objet d'études dont il a su même profiter. Mais ces études n'avaient ni l'ampleur ni la précision que nous exigeons aujourd'hui ; et, pour certaines d'entre elles, il était utile de réviser les jugemenls vieux d'un demi-siècle, et de voir les modifications qu'y apporte le changement de perspective. En 1857, de Molinari écrivit un livre sur l'Abbé, ou plutôt donna sa biographie avec des extraits de ses œuvres. Deux ans après, Goumy soutint, à la Sorbonne, une thèse que Sainte-Beuve qualifia de « complète et fort spirituelle » ; mais, malgré ses mérites, le livre de Goumy ne pénétrait pas suffi-

1. *L'Abbé de Saint-Pierre; l'homme et l'œuvre*, par Joseph Drouet; Paris, librairie Champion, 1912.

samment la pensée de l'auteur. Il ne faut pas oublier de citer le chapitre que Léonce de Lavergne a consacré à l'Abbé dans *Les Économistes français du XVIIIe siècle* (1870), livre admirable, mais dans lequel, comme l'indiquent les limites du sujet, toute l'œuvre de l'auteur ne pouvait pas être étudiée. Enfin, plus récemment, M. Siégler-Pascal a repris l'étude des idées de l'Abbé, et a essayé de remettre en lumière les conceptions utiles et originales dont l'intérêt est encore actuel. Le livre est superficiel, fait uniquement avec les *Rêves d'un homme de bien qui peuvent être réalisés*, ce recueil d'extraits qu'Alletz publia en 1775, et qui sont loin de nous faire connaître l'œuvre si variée de l'Abbé ; c'était la condenser et la rapetisser singulièrement. Ajoutez à cela que l'auteur ne s'est nullement préoccupé de donner des références, de telle sorte que son livre ne peut pas servir de guide [1]. Il était donc opportun d'étudier à nouveau l'Abbé de Saint-Pierre.

Pour être convaincu de cette nécessité, il suffit de se demander quelle place occupe l'Abbé de Saint-Pierre dans l'histoire des idées.

On dit généralement que les ouvrages de l'Abbé sont illisibles. C'est vrai, malgré l'appréciation trop indulgente d'un critique de son siècle [2] ; mais cela n'implique pas qu'on ne doive pas les lire. Au dire de d'Alembert qui, en 1775, prononça l'éloge de l'Abbé, ses écrits furent peu lus au moment où celui-ci les publia, et, ajoute-t-il, « encore moins aujourd'hui ». Et, à son tour, M. Drouet se demande qui lit l'Abbé, qui l'a jamais lu ! Qu'on ne le lise pas en vue d'y trouver un agrément littéraire, je le concède ; mais, bien que Taine, historien de l'Ancien Régime consacre à l'Abbé deux simples lignes, plutôt dédaigneuses [3], je soutiens qu'il n'est guère possible à l'historien des idées politiques et sociales au XVIIIe siècle de ne pas recourir souvent à cet homme qui a remué tant d'idées,

1. Siégler-Pascal, *Un contemporain égaré au XVIIIe siècle : Les projets de l'Abbé de Saint-Pierre* (1658-1743). Paris, 1900.

2. L'Abbé Sabatier, de Castres, qui dans *Les trois siècles littéraires de notre littérature, ou Tableau de l'esprit de nos écrivains depuis François Ier jusqu'en 1772 : par ordre alphabétique*. Amsterdam, 1772, 3 vol., attribue à l'Abbé « le mérite d'une diction pure, nette et précise. » (Tome III, p. 263).

3. Taine, *Les origines de la France contemporaine*, édition en 11 volumes ; *L'Ancien Régime*, t. II, p. 144.

ébauché tant de projets, redit même ce que d'autres disaient autour de lui. Il est un moyen de documentation perpétuelle pour les faits et pour les idées. A ce titre seul, son œuvre est loin d'être méprisable. Des critiques ont vu en lui un homme utile et un bienfaiteur de l'humanité[1] ; et s'il n'a pas eu d'influence, si un Voltaire, en quelques pages, a fait plus que lui pour perfectionner la civilisation, parce qu'il n'a ni élévation ni profondeur[2], on doit le prendre au sérieux, et le considérer comme un homme qui, au début du XVIIIe siècle, s'est consacré avec plus de conscience que personne, à un essai de réforme de la société. C'est bien ce qu'avait compris, un siècle plus tard, un autre réformateur, traité aussi de visionnaire, Saint-Simon. Celui-ci, parlant du Projet de paix perpétuelle, estimait que l'Abbé avait promis plus qu'il ne pouvait donner, ce qui le rendit ridicule, mais que son projet était « la conception là plus forte qui ait été produite depuis le XVe siècle »[3]. Aussi est-il légitime de dire, avec M. Drouet, que l'Abbé est une séduisante figure ; j'ajouterai que je lui trouve une physionomie des plus originales. Il a frayé la voie aux Économistes, et il est au premier rang parmi eux. De plus, il est un philanthrope ; se préoccupant de la façon dont les projets doivent passer dans la pratique, il fut, suivant une expression très exacte de son nouveau biographe, un *réalisateur* ; et il ne mérite nullement la réputation de chimérique ; ce fut plutôt un isolé, et par cela même un méconnu. A part ces bonnes intentions, son ardeur et son enthousiasme pour le bien public, l'Abbé de Saint-Pierre avait des qualités de caractère et d'esprit, susceptibles de faire de lui un initiateur ; c'était son esprit de discussion qu'il manifestait déjà avec ses amis, Fontenelle, Varignon, dans la « cabane » du faubourg Saint-Jacques, et plus tard au Club de l'Entresol ; c'était son esprit critique, sa modestie dans ses affirmations ; c'était aussi son indulgence pour les fautes.

Si l'Abbé n'avait pas été le rabâcheur ennuyeux et prolixe qu'il a été, s'il n'avait pas rebuté ses lecteurs, on ne l'aurait

1. De Molinari, *L'Abbé de Saint-Pierre ; sa vie et ses œuvres*, Paris, 1857, p. 371.
2. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, édition de 1862, tome XV, p. 267.
3. *Œuvres choisies de C.-H. de Saint-Simon*, Bruxelles, 1859, 3 vol. *De la réorganisation de la société européenne* (t. II, p. 270 ; cf. t. I, p. 12, note).

pas regardé simplement comme une espèce de prédicateur[1] ; il aurait pu être un vrai politique. S'il n'est pas digne d'être mis à côté de Montesquieu, on ne peut pas nier qu'il a vu ce que devait être la science politique, « objet le plus important de toutes les connaissances humaines »[2], à quelles conditions elle pouvait se constituer en vue du bonheur des États. Avant lui, il est vrai, on en avait eu le pressentiment. A la fin du siècle précédent, et au commencement du XVIIIe siècle, Boisguillebert, traitant de pures questions économiques, avait attiré l'attention sur le souci que chacun doit avoir de « l'équité et du bien général[3] », en soutenant que tous peuvent s'intéresser aux questions d'ordre politique[4]. Vauban, qui avait visité presque toutes les provinces du royaume, reconnaissait que si tous les biens du pays ne sont pas mis en valeur, cela tient au « défaut d'économie que nous n'entendons pas assez[5] ». Boulainvilliers admettait que le seul moyen d'assurer la prospérité des rois et des peuples est la connaissance du « détail des empires[6] », et que, simultanément, il y a une « science du gouvernement », la plus haute de toutes. En effet, la pratique du gouvernement ne peut être exercée « sans règles et sans théorie[7] » ; cette science doit être cultivée par les citoyens avec méthode, le bien d'un État ne se faisant pas au hasard, et au gré des circonstances[8]. L'Abbé de Saint-Pierre continue,

1. C'est le jugement dont Rousseau se fait l'écho (*Confessions*, partie II, livre IX ; 1756 ; édition Musset-Patay, tome XV, p. 240).

2. Abbé de Saint-Pierre, *Sur le grand homme et sur l'homme illustre (Ouvrages politiques*, Rotterdam 1733-1741 ; seize volumes, t. XI, p. 52).

3. [Boisguillebert], *Le Détail de la France sous le règne de Louis XIV*, Année 1697. — *Traité de la nature, culture, commerce et intérêt des grains ;* à la suite de *Le Détail de la France*, édition de 1707, 2 vol. Ch. I ; T. I, p. 179.

4. [Boisguillebert], *Le Factum de la France*, 1707 ; 2e vol. de *Le Détail*, p. 10 : « Tout le monde, pourvu qu'il ait le sens commun, est juge compétent, et ne peut s'abstenir de prononcer, sans mauvaise foi, sous prétexte de manque de lumière ».

5. Vauban, *Projet d'une dîme royale*, 1707. Préface, p. 2-3 : première partie, p. 27-28.

6. Boulainvilliers, *État de la France*, 1727. Edition de Londres, 1737, 6 volumes : T. I. p. 37 (Préface de l'auteur).

7. Id., *Ibid.*, p. 76-77. Cf. du même auteur, *Histoire de l'Ancien gouvernement de la France*, La Haye et Amsterdam, 1727. Préface identique à la seconde partie de celle de l'*État de la France*.

8. Boulainvilliers, *Mémoires présentés à Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent de France, contenant les moyens de rendre ce Royaume très puissant, et d'augmenter considérablement les revenus du Roi et du Peuple*, La Haye et Amsterdam, 1727 ; deux volumes. T. I, p. 5 : « Le véritable bien d'un État ne se fait pas par hasard, à mesure que les occasions se présentent ; mais il faut le prévoir, le conduire, et l'amener à une perfection par une méthode certaine. »

en les précisant et en les développant, les idées de ses contemporains. « Un État, dit-il, sera plus heureux et mieux gouverné à proportion que ceux qui gouvernent les affaires publiques seront vertueux... et surtout qu'ils seront habiles dans la science du gouvernement,.... cette science fera de plus grands progrès à proportion qu'elle y sera cultivée avec plus d'émulation, d'ardeur et de travail, par un plus grand nombre d'esprits de premier ordre, occupés les uns à faire des découvertes utiles à la Nation, les autres à les rectifier, les autres à leur donner l'autorité de Réglements et la forme d'Établissements, les autres à les faire bien exécuter tous les jours chacun dans son emploi... De là il suit que, pour cultiver ces connaissances avec plus de succès, il faut quantité de bons Mémoires politiques,... il faut des prix,... pour estimer ces récompenses et distribuer ces prix, il faut une Académie politique[1]. » Ces quelques lignes écrites en 1733, annoncent et contiennent par avance ce qu'on pourrait appeler le plan de travail politique du siècle.

*
* *

Le livre de M. Drouet est naturellement divisé en deux parties : la première est consacrée à l'homme, la seconde étudie l'œuvre. Nous ne suivrons pas l'auteur dans tous les détails qu'il donne sur la vie de l'Abbé de Saint-Pierre (ch. I-VI). Disons seulement que ce philosophe qui recherchait en toutes choses le bien public, et en avait la passion, avait de qui tenir : son père et sa mère étaient renommés pour leur grande charité. Prêtre, il n'a pas rempli les fonctions de ce ministère ; ayant peu de goût pour le grec et le latin, il fut séduit par le grand mouvement scientifique du siècle ; c'était le moment où la vulgarisation des connaissances portait les esprits au mépris de l'autorité en matière scientifique et théologique. Il fut un élève assidu de l'anatomiste Duverney, du chimiste Lemery, du physicien de Launay, du médecin Pierre Michon, plus connu sous le nom de l'Abbé Bourdelot. Plus tard, il abandonne la phy-

1. *Nouveau plan de gouvernement des États souverains.* Seconde édition. Rotterdam, 1738, tome II des *Ouvrages politiques*, p. 1-5. Cf. *Observations sur le Progrès continuel de la Raison universelle* (*Ouvrages politiques*, t. XI, p. 311); *Annales Politiques*, Londres, 1757, préface, p. 12-13.

sique, et se consacre à la politique qui était sa vocation, et qu'il considérait comme la science la plus importante. Entré à l'Académie en 1694, il en fut exclu en 1718, quand, dans la *Polysynodie*, il eut fait le procès de Louis XIV et du régime monarchique. Cette prétendue disgrâce servit à sa gloire ; admis dans toutes les sociétés de femmes de l'époque, il devint « l'enfant gâté » de Madame Dupin, fut un véritable apôtre, publia des écrits sur toutes sortes de sujets, et mourut la plume à la main, en 1743.

La vie de l'Abbé fut si bien remplie que son œuvre, dont l'étude constitue la seconde partie du livre de M. Drouet, est une œuvre multiple qu'il faut étudier à plusieurs points de vue. C'est ainsi que M. Drouet passe en revue les divers aspects de cette activité inlassable.

L'Abbé de Saint-Pierre est d'abord un philosophe politique ; et son œuvre capitale est le *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe*. Contrairement à ce que l'on croit d'habitude, ce livre n'est pas sorti des négociations d'Utrecht auxquelles l'Abbé avait pris part avec le Cardinal de Polignac ; il avait été écrit antérieurement, au moment où tous les contemporains parlaient de la paix ; et il est le développement du *Nouveau Cynée* d'Emeric Cruce paru en 1623.

Ce projet qui était la marotte et l'idée fixe de l'Abbé fut, on le sait, accueilli par les railleries de nombreux contemporains ; mais, pour être juste, il faut reconnaître que le projet de l'Abbé ne fut pas toujours tourné en dérision. M. Drouet aurait pu signaler qu'à part Bentham et Kant, certains écrivains politiques du siècle ont parlé, plus favorablement que Voltaire, de l'idée d'une paix perpétuelle. C'est d'abord Helvétius. Bien qu'il parle du « roman de la civilisation » et de la patience dont il faut s'armer en attendant sa réalisation [1], Helvétius songe à faire cesser ce « brigandage entre nations » ; et, pour atteindre ce but, il faudra, entre les nations, « des conventions » comme il y en a entre les hommes ; et il faut que « les peuples puissent établir entre eux la même police qu'un sage législateur met entre les citoyens » [2] ; c'est ce que voulait l'Abbé.

1. Helvétius, *De l'Esprit*, 1758. Discours II, ch. XXV ; édition d'Amsterdam et Leipsick, 3 volumes, tome I, p. 396, note.
2. Id., *ibid.*, Discours III, ch. IV (tome II, p. 49).

De même Raynal. Tout en déplorant les funestes effets de la guerre qui est « presque un état naturel », et à laquelle ont donné naissance ces « énormes machines qu'on appelle sociétés »[1], il se préoccupe du moyen possible pour remédier à cet état de choses. Il parle des désordres qui régnaient en Allemagne, et de ce que fit Maximilien qui abattit l'anarchie des grands, en les soumettant aux lois ; et il se demande : « Pourquoi l'Europe entière ne serait-elle pas un jour soumise à la même forme de gouvernement ? Pourquoi n'y aurait-il pas le ban de l'Europe, comme il y a le ban de l'Empire ? » Pourquoi les princes, composant un pareil tribunal, dont l'autorité serait consentie par tous, et maintenue par l'universalité contre un seul rebelle, le beau rêve de l'Abbé de Saint-Pierre ne se réaliserait-il pas[2] ? Et bien que cette paix perpétuelle soit encore éloignée, s'il existait un tribunal où un souverain pût porter des plaintes contre un autre, la sagesse règnerait sur la terre.

Sur l'esprit de d'Holbach, l'influence de l'Abbé se manifeste d'une curieuse façon. D'Holbach a écrit des pages éloquentes contre la guerre, violation la plus criante des droits les plus saints de la justice et de l'humanité[3] ; mais, bien que les nations aient entre elles les mêmes devoirs que les individus[4], il y a des cas où un souverain a le droit de faire la guerre, et il est des guerres justes[5]. Malgré ces restrictions, à l'idée de paix, dans la *Morale Universelle*, dans le *Système social*, d'Holbach se demande pourquoi un peuple prudent et raisonnable ne s'imposerait pas la loi de ne pas prendre les armes pour s'agrandir au dehors ; cette décision ferait de lui l'ami et l'arbitre de tous les autres[6] ; et il espère qu'avec le progrès de la raison, les

1. G.-T. Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes ;* 1770, livre XIX, ch. IV (Edition de Genève, 1780, 4 vol. in-4°, et un atlas ; t. IV. p. 552-555 ; p. 563 ; p. 470 et suiv.).

2. Id., *ibid.* ; livre XIX ; ch. II (t. IV, p. 494).

3. D'Holbach, *La Politique naturelle ou Discours sur les vrais principes du gouvernement*, Londres, 1773, 2 tomes en un vol. ; Discours VIII, § V (t. II, p. 192-194) ; et *La Morale Universelle ou les Devoirs de l'Homme fondés sur sa nature*. Amsterdam, 1776, 3 vol. ; tome I, p. 235-239 ; t. II, p. 7-15.

4. *La Politique naturelle*, Discours VIII, § I et II (t. II, p. 185-189).

5. *Ibid.*, Dicours I, § XX (t. I, p. 32-34) ; Discours III, § XXV (Du droit de faire la guerre (t. I, p. 126-127) ; Discours VIII, § VII : De la guerre juste (t. II, p. 195-197). Cf. *Système Social ou Principes naturels de la Morale et de la Politique*. Londres, 1774, 3 tomes en un vol. ; tome II, ch. XI, p. 113-126.

6. *Système Social, ibid.*, p. 117.

souverains renonceront à leurs fantaisies belliqueuses[1]. Ce n'est peut-être pas encore l'indice d'une influence bien caractérisée ; mais, dans l'*Éthocratie*, d'Holbach parle d' « une ligue universelle » contre les tentatives guerrières[2] ; et, à plusieurs reprises, il cite l'Abbé de Saint-Pierre, dont les « idées souvent très justes et très utiles ont été longtemps regardées comme des folies »[3] ; mais, détail à noter, ce n'est que dans l'*Éthocratie* que d'Holbach cite l'Abbé, et encore uniquement les *Rêves d'un homme de bien*, qui avaient paru en 1775, un an avant l'*Éthocratie* ; l'aurait-il ignoré, quand il avait écrit ses autres ouvrages[4] ? De toutes façons, voilà un politique qui fit un certain cas de l'Abbé. Et, bien que celui-ci n'y soit pas nommé, il est aisé de voir, dans les dernières pages, pleines d'émotion, du livre de Necker sur l'*Administration des finances de la France*[5] la traduction en beau langage des prolixes dissertations, des observations, et des éclaircissements du *Projet pour rendre la paix perpétuelle*.

Enfin, il n'est pas jusqu'à ce polygraphe qu'est Sébastien Mercier qui ne se soit souvenu de l'Abbé de Saint-Pierre. Mercier ne se contente pas d'en parler pour citer de travers un de ses mots plus ou moins authentiques[6], ou pour louer sa politesse et son caractère[7] ; quand il peint la société régénérée telle qu'on pourra la voir sept cents ans plus tard, il fait remarquer que « le flambeau de guerre enfin consumé est pour jamais éteint. Les souverains ont daigné écouter la voix du philosophe.... Les rois, d'un commun accord, ont mis des bornes à leur empire[8] ». Et Mercier ne manque pas de dire

1. *Morale Universelle*, t. I, p. 238.

2. *Ethocratie ou le Gouvernement fondé sur la Morale*, Amsterdam, 1776 ; ch. v, p. 69.

3. *Ibid.*, p. 5, 115, 256, 279.

4. C'est une simple hypothèse de notre part, car *La Morale Universelle* est aussi de 1776, et d'Holbach n'y cite pas les *Rêves d'un homme de bien*.

5. Necker, *De l'Administration des finances de la France*, 1784, 3 vol., tome III, chapitres XXXIV et XXXV.

6. S. Mercier, *Tableau de Paris*, édition d'Amsterdam, 1782-89, en douze volumes ; tome XI, p. 79 ; cf. J.-J. Rousseau, *Émile*, Livre III (Edition Mussey-Patay, tome III, p. 356), et d'Alembert, *Éloges historiques : Éloge de l'Abbé de Saint-Pierre* (*Œuvres philosophiques, historiques et littéraires*. Paris, 1805 ; tome XI, p. 120, et note 9, page 147).

7. Mercier, *Tableau...*, tome XI, p. 187.

8. Mercier, *L'an deux mille quatre cent quarante, Rêve s'il en fût jamais*. 1770, édition de Londres, 1775, p. 201-203.

quelles sont les idées qui ont germé depuis le moment où il écrit : « Les sages des nations ont dicté le traité général ; il s'est conclu d'une voix unanime, et ce qu'un siècle de fer et de boue, ce qu'un homme sans vertu appelait les rêves d'un homme de bien s'est réalisé parmi des hommes éclairés et sensibles [1]. »

Bien qu'ils soient très brefs, les textes que nous venons de citer montrent ce qu'a été, dans son siècle, l'influence des théories pacifistes professées par l'Abbé.

Pour ce qui concerne la politique intérieure, l'Abbé est un novateur, mais non un révolutionnaire, quoi qu'en ait pensé Rousseau. N'admettant pas le principe d'autorité, et soucieux surtout de l'intérêt du corps social, il proposa, dans sa *Polysynodie* des modifications au système des Conseils, institués par le Régent ; il tenait pour sa méthode de scrutin perfectionné, et son projet d'académie politique, espérant que la faveur et l'intrigue feraient place au mérite et au travail. Il désirait aussi l'unification des lois, et prévoyait les bienfaits que peuvent apporter des statistiques bien faites.

Homme politique, l'Abbé fut aussi un financier ; on connaît son *Projet de taille tarifée*. En 1723, l'Abbé répondit par cet ouvrage à la demande du duc d'Orléans qui avait sollicité des avis sur les moyens de réformer le système d'impôts. Les projets n'avaient pas manqué depuis le *Détail de la France* de Boisguillebert, qui datait de 1697. L'Abbé, qui s'était livré à de grandes recherches, pensait que l'on pourrait régler par des tarifs le montant de l'impôt portant sur les revenus de diverses sources, chaque catégorie ayant un tarif spécial, après qu'on aurait demandé à chaque taillable l'estimation vraie de ses différents revenus. L'Abbé était optimiste, et comptait sur la bonne foi de tous ; cependant son système fut appliqué avec quelques modifications, en particulier par Turgot, intendant à Limoges.

L'Abbé de Saint-Pierre est surtout un économiste ; et, à ce titre, il est vraiment un de nos contemporains égaré au XVIIIe siècle. Ce siècle a vu tant et tant d'idées qui n'ont été réalisées que bien plus tard ; et il est possible de faire de nombreux rapprochements entre nos projets d'aujourd'hui, que

1. *Ibid.*, p. 203 ; cf., p. 370, note A.

nous estimons nouveaux, et ceux des hommes du XVIIIe siècle! Si l'Abbé s'était consacré uniquement à l'Économie politique, il aurait fait avancer cette science. Parmi les idées essentielles qui se dégagent de son œuvre, nous pouvons signaler l'importance du travail dans la production de la richesse, la prévision du machinisme, la liberté du travail. Il réclame le soulagement des pauvres, l'entretien des routes ; il voudrait voir la noblesse se consacrer au commerce. L'Abbé a aussi pris position dans une question qui fut souvent débattue au XVIIIe siècle, et qui se rattache à d'autres problèmes, alors actuels : c'est la question des grandes villes ; les agglomérations étaient-elles désirables, ou devait-on préférer la vie à la campagne ? Il n'y a pas que les Économistes qui se soient préoccupés de la question ; beaucoup d'autres écrivains n'ont pas manqué de dire leur mot[1]. Pour sa part, l'Abbé est un centralisateur ; opposé en cela à la plupart des penseurs de son siècle, il est partisan de l'agrandissement continuel de la capitale, et il n'y voit que des avantages.

L'Abbé de Saint-Pierre a été aussi un historien. Selon lui, l'histoire a une valeur pratique : elle donne le moyen d'éviter les maux, et procure de grands avantages à ceux qui en sont instruits ; on peut tirer d'elle une leçon morale et politique. Cette opinion est toute naturelle chez un homme dont la tête était pleine de projets, et qui revient toujours à ses remèdes favoris : la paix perpétuelle, le scrutin perfectionné, etc. De même, il a plaisir à étudier les personnages historiques, et il ne donne le titre de grands qu'à ceux qui ont travaillé au bonheur de l'humanité, comme Epaminondas et Descartes. S'il était ignorant, quand il parlait d'histoire, il ne l'était pas, quand il a écrit les *Annales politiques*, le meilleur et le plus intéressant de ses ouvrages.

Quand on a pour principal objectif de réformer et de perfectionner l'humanité, il est tout naturel de penser que cette réforme se réalisera, non pas seulement par des lois et des réglements, mais aussi et surtout par la transformation des esprits et des caractères. Le moyen de perfectionnement est l'éducation ; et c'est pour cette raison que l'Abbé de Saint-Pierre est un éducateur. Il pensait que l'éducation de la jeu-

1. C'est le sujet d'un travail que nous avons en préparation et pour lequel nous avons déjà réuni de nombreux documents.

nesse est « une partie principale du bon gouvernement » ; et parmi les nombreux ouvrages sur ce sujet qui paraissaient à cette époque, ou qui allaient paraître quelques années plus tard, les écrits pédagogiques de l'Abbé occupent une place importante ; et ils ne sont pas méprisables, comme les avait jugés un critique, aux yeux duquel c'était la partie la plus faible et la plus plate de son œuvre [1]. Au contraire, l'Abbé a été un véritable réformateur ; comme ses contemporains, comme Montaigne aussi, il subordonne l'instruction à l'éducation, et veut qu'on ne consacre pas de temps aux « exercices qui regardent les bagatelles » ; et l'Abbé ne se contente pas de théoriser ; suivant son habitude, il aborde la pratique. M. Drouet nous paraît le juger un peu sévèrement ; nous craignons qu'il ne se soit pas suffisamment mis par la pensée à l'époque et dans le milieu pédagogique où a vécu l'Abbé ; il le juge trop avec nos idées d'hommes du XXe siècle qui auraient l'illusion de considérer comme ayant de tout temps existé, et comme nécessaire ce que nous voyons aujourd'hui. Je n'insiste pas sur cette mince chicane à propos d'un chapitre qui est bien complet et d'une bonne venue. Mais, dans tout le fatras, parmi les perpétuelles répétitions de l'Abbé, combien d'idées, combien d'aperçus qui ont fait leur chemin, et ont été repris plus tard ! Songeant à l'utilité, l'Abbé est partisan de la suppression du latin et du grec ; et, surtout, il demande la création d'un Bureau perpétuel pour l'instruction publique, afin de réaliser « l'uniformité dans tous les Collèges du royaume ». C'était, déjà, l'idée d'un Ministère de l'Instruction Publique ; mais, c'était aussi l'idée que développèrent et répandirent trente ans plus tard tous ceux qui, Parlementaires et éducateurs, se préoccupèrent de la réforme des études, au moment de l'expulsion des Jésuites. C'est l'idée que La Chalotais résuma d'un mot : Éducation nationale, dans ses *Comptes-rendus sur les constitutions des Jésuites*, et dans son *Essai d'Éducation nationale* [2]. La Chalotais faisait un certain cas de l'Abbé, dans les ouvrages duquel il trouvait des « choses excellentes » [3].

1. Paul Albert, *La littérature française au XVIIIe siècle*, 2e édition, 1876 ; p. 36.

2. On peut voir, à ce sujet, notre livre : *La Chalotais éducateur*, Paris, Alcan, 1911, en particulier, ch. IV.

3. La Chalotais, *Essai d'Éducation Nationale*, 1763 ; nouvelle édition, revue et corrigée. A Genève, 1763 ; ch. II, p. 51, note.

Comme tous ceux qui vinrent après lui et l'ont sûrement lu, l'Abbé est partisan de l'éducation publique, selon lui, plus favorable au point de vue intellectuel, et au point de vue moral. Il se préoccupe aussi de l'éducation des filles, et il lui a consacré deux mémoires excellents. Plus hardi que Fénelon, l'Abbé n'est cependant pas féministe, car il reconnaît de grandes différences entre l'âme de l'homme et celle de la femme. Enfin, il pense aussi à l'éducation du peuple qu'il faut, non pas *établir*, mais *perfectionner*, en multipliant dans les campagnes les maîtres qui apprennent à lire et à écrire gratis, puisque « c'est donner deux hommes à l'État, que lui donner un artisan qui a le double d'industrie et d'esprit ». L'Abbé a écrit sur cette question quelques pages vraiment curieuses, et qui semblent bien d'un contemporain égaré au XVIIIe siècle, comme aurait dit M. Siégler-Pascal[1].

Il y a lieu de parler des théories de l'Abbé sur la littérature et les beaux-arts. Sans entrer dans de grands détails, ce qui nous intéresse le plus, c'est son projet de réforme de l'orthographe; son système ne manque pas de bon sens; il demande que les changements se fassent par degrés presque insensibles; et, s'il se passionne pour cette réforme, malgré les plaisanteries dont il fut l'objet, c'est à cause de l'influence qu'il lui attribue pour la diffusion de la langue française. On comprend aisément que l'Abbé n'ait pas manifesté des goûts artistiques. Les arts n'ont aucune utilité en vue du bonheur; les romanciers, les poètes doivent mettre leur talent au service de la morale; et cette réforme est digne de préoccuper le gouvernement.

Que pensait l'Abbé sur les questions religieuses? Il est plutôt attaché à la religion naturelle; et comme il est indifférent vis-à-vis des religions positives, il va jusqu'à justifier la révocation de l'Édit de Nantes, et ne la regrette qu'au nom des intérêts nationaux qu'elle a lésés. Il attaque la religion au nom du déisme; et, suivant l'exemple de Fontenelle, il use d'un stratagème : c'est au Mahométisme qu'il s'en prend, tout en visant le Catholicisme. D'Alembert ne s'est pas aperçu de la supercherie[2]. L'Abbé croit tout simplement en un Dieu parfait

1. Voir *Observations concernant le Ministère de l'Intérieur de l'État*, Observation VI et Observation VII (*Ouvrages Politiques*, tome VII, p. 41-44.)

2. D'Alembert, *Éloge de l'Abbé de Saint-Pierre*, p. 125-126, et note 13, p. 160-165.

et bienfaisant, et à l'immortalité de l'âme ; il n'est guère convaincu de l'existence d'un paradis et d'un enfer ; mais il lui semble que, pour les bienfaisants, il y a plus de vraisemblance pour croire à l'immortalité que pour croire à l'anéantissement ; cette opinion se rattache bien à celle que professait l'Abbé sur l' « essentiel de la religion » qui, selon lui, consistait dans la morale.

En dehors de ces vues théoriques, l'Abbé a été un réformateur, quand il s'agit du rôle que l'Église assigne à ses ministres : il demande le mariage des prêtres. L'exposition de cette idée lui valut les éloges de l'économiste Melon qui, à cette occasion, le traita d' « Illustre »[1], bien que l'idée ne fût pas entièrement nouvelle : on la retrouve, à cette même époque[2]. Peut-être aussi insinuera-t-on, comme Sainte-Beuve l'a fait[3], que l'Abbé n'était pas tout à fait désintéressé dans la question ; mais, pour parler des « fredaines » de l'Abbé, on ne peut que s'appuyer sur un passage de Rousseau[4] ; et, par contre, d'Alembert assure la bonne foi et la pureté de mœurs de l'Abbé, qui reconnaissait avoir observé le dernier précepte du Décalogue[5]. Somme toute, la question est d'importance secondaire pour l'histoire des idées sociales. Il est plus intéressant de savoir que, désirant la réforme du Clergé, l'Abbé demandait aussi celle des ordres religieux ; il les jugeait inutiles, à part ceux qui s'occupent des hôpitaux et des Collèges ; et il voulait que, dans les monastères, on formât de bons architectes et de bons ingénieurs. Pas plus que le précédent, ce projet n'est particulier à l'Abbé. Depuis longtemps, on se plaignait du trop grand nombre de monastères qui, primitivement situés à la campagne, s'étaient peu à peu fixés dans les villes et avaient ainsi amoindri la population rurale[6] ; et l'intendant de Fougerolle,

1. Melon, *Essai politique sur le Commerce*, 1734 ; nouv. édit. 1736 ; ch. III, p. 30.
2. Par exemple, dans Voltaire, *Lettres Philosophiques*, 1734. Lettre V : Sur la religion anglicane ; dans le Marquis d'Argens, *Lettres juives ou Correspondance philosophique, historique et critique entre un Juif voyageur en différents États de l'Europe et ses correspondants en divers endroits*, 1738 (Édition de La Haye, 1764, 8 vol. : T. I, p. 178 et suiv. ; t. VI, p. 333-347.)
3. Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 264 et note.
4. Rousseau, *Émile*, Livre III (Édition Musset-Patay ; t. III, p. 356).
5. D'Alembert, *op. cit.*, p. 118-119.
6. Boulainvilliers, *Mémoires présentés à Monseigneur le Duc d'Orléans, régent de France*. A La Haye et à Amsterdam 1727 ; t. II, p. 124-126 : extrait de l'intendant de Fougerolles, 1711).

Saint-Simon, Claude Fleury, Fénelon avaient demandé la diminution du nombre des couvents. L'Abbé ne fait que reprendre une idée courante ; et ceci nous aide à bien comprendre quelle est la nature de son esprit, et sa véritable place. Ce n'est pas un penseur vraiment original, mais il est un de ces écrivains qui savent profiter de toutes les idées intéressantes circulant autour d'eux ; sans eux, elles seraient peut-être restées isolées et inaperçues ; leur esprit devient comme le confluent des opinions d'une époque ; et, si elles n'y sont pas toujours exprimées d'une façon brillante, c'est en les retrouvant chez eux, que l'historien se rend compte de l'importance qu'elles ont eue. L'Abbé de Saint-Pierre a été un de ces écrivains ; et c'est pour cette raison que ses ouvrages sont, comme nous l'avons dit, d'une consultation indispensable.

Comme l'Abbé a profité de ses contemporains, il n'est pas superflu de savoir ce que ceux-ci ont pensé de lui. M. Drouet a consacré un chapitre à cette étude ; qu'il nous soit permis d'exprimer le regret que l'auteur n'ait pas cru devoir donner à cette recherche plus d'ampleur, afin de situer complètement l'Abbé dans son milieu. M. Drouet nous parle bien de d'Argenson, de Rousseau, à propos duquel il essaie une comparaison entre lui et l'Abbé, mais cette comparaison nous paraît trop rapide et trop superficielle. Quant à Voltaire, s'il plaisante l'Abbé sur sa paix universelle, il ne faut pas oublier que lui-même a blâmé la barbarie de la guerre[1], et qu'il n'a pas toujours été aussi sévère pour l'Abbé. En effet, parlant des ouvrages de Melon et de Dutot, il ajoute : « Ces livres et quelques-uns de ceux de M. l'Abbé de Saint-Pierre, pourront, dans des temps difficiles, servir de conseils aux ministres à venir, comme l'histoire est la leçon des rois[2]. » L'éloge est digne d'être noté. M. Drouet nous dit aussi ce que pensèrent de l'Abbé Leibniz, d'Alembert, Grimm. Ce dernier qui parle de ses projets, les exécute en deux lignes ; c'est parfois sa manière de faire ; Grimm est sujet à des accès de mauvaise humeur. Grâce à tous ces jugements, M. Drouet explique pourquoi

1. Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, Article : GUERRE ; *A, B, C* ; entretien XIe ; *Odes*, XIII, XVIII.

2. Voltaire, *Lettre à M. Thiriot sur l'ouvrage de M. Melon et sur celui de M. Dutot*, 1738.

l'Abbé a subi les mépris ou la défaveur de son époque. Il n'a pas su présenter les idées qu'il voulait répandre; il s'est perdu dans les minuties auxquelles il n'a même pas donné l'agrément du style; il a rebuté la société moqueuse et spirituelle de son temps. On peut souscrire à ce jugement, mais je me permettrai de faire remarquer à M. Drouet qu'il ne suffisait pas de nous rapporter les jugements d'écrivains tels que Voltaire ou Rousseau : même parmi ces grands noms M. Drouet en a oublié, comme nous l'avons signalé à propos du *Projet de paix perpétuelle* ; de plus, certains d'entre eux écrivent longtemps après la publication des ouvrages de l'Abbé, Grimm écrit en 1761, Voltaire en 1773. Ce qu'il eût été intéressant de connaître, c'est l'avis de ces juges anonymes qui suivent au jour le jour l'apparition des ouvrages, les signalent au public ; et M. Drouet aurait pu nous dire ce que l'on pensa des écrits de l'Abbé dans tous les journaux, dans toutes ces revues critiques qui faisaient l'opinion, par exemple dans la *Bibliothèque anglaise*, dans la *Bibliothèque germanique*, et dans tant d'autres. J'ai, pour ma part, feuilleté *Le Pour et le Contre* et le chroniqueur trouve aux projets de l'Abbé un avantage réel, mais il constate qu'ils ont contre eux les préjugés[1]. Quelques années plus tard, le même périodique entretient ses lecteurs du *Discours sur les différences du grand homme et de l'homme illustre* ; et le rédacteur parle des « idées approfondies » de l'Abbé, de la « multitude de vues qu'il a proposées et qui peuvent servir à nous rendre plus éclairés, meilleurs et plus heureux » ; et, tout en faisant allusion à sa manière d'écrire, il juge que, pour le fond, il y a « du véritablement solide et même de l'excellent »[2]. Enfin, il y eut un moment où il se fit un certain renouveau autour du nom de l'Abbé de Saint-Pierre ; c'est le jour où l'on publia les *Rêves d'un homme de bien*, en 1775. Il eût été aussi intéressant de savoir ce qu'en ont pensé les contemporains. Le hasard d'autres recherches m'a fait rencontrer l'appréciation du *Journal Encyclopédique* ; ce journal juge opportune cette publication : « on a rendu service au public et surtout aux ministres qui ne consultent guère inutilement ce vertueux écrivain, ce

1. *Le Pour et le Contre*, tome II, 1733, p. 163-165 ; cf. *ibid.*, p. 241-243 (allusion au projet de paix).
2. *Le Pour et le Contre*, tome XVII, 1739 ; p. 193-204.

citoyen qui ne rêvait pas toujours »[1]. Il y a eu peut-être des publications périodiques qui se sont abstenues de parler de l'Abbé. Ainsi, il est singulier que l'*Encyclopédie* n'ait pas davantage signalé ses divers projets. Diderot s'est contenté d'analyser celui sur le célibat du Clergé[2]; et bien qu'on dise de lui qu'il a beaucoup écrit sur la science du gouvernement[3], on ne parle que de son opinion sur le repos du dimanche, et un mot suffit sur l'idée de la taille tarifée[4]. Si l'exemple de l'*Encyclopédie* a été suivi, c'est qu'il y a eu une sorte de conspiration du silence. Je pose un simple point d'interrogation ; je n'insiste pas ; et si je signale ces additions à M. Drouet, c'est que je m'y crois autorisé par la conscience et le sérieux que j'ai constatés, chez lui, pour certaines recherches de détail, qui font la valeur de son livre.

*
* *

Dans une conclusion, à laquelle nous pouvons ajouter quelques précisions, M. Drouet fait voir à quelle idée essentielle se rattachent, dans l'esprit de l'Abbé de Saint-Pierre, tous les projets élaborés par lui. C'est l'idée de Progrès; c'était sa seule foi, et on lui en faisait honneur[5]. Il est certain que toutes les réformes que préconisait l'Abbé ne sont que des corollaires de ce grand principe dont il était imbu, en même temps que tous les hommes de sa génération, — depuis la Paix perpétuelle jusqu'au Projet pour rendre les sermons plus utiles ; mais on aurait aimé à voir comment l'idée de toutes ces réformes se déduit de la croyance au Progrès ; et pour cela, il me semble que l'auteur eût mis ce point plus en lumière si, au début de son livre, il avait placé l'idée de Progrès, pour en faire découler l'exposé de tous les progrès particuliers.

1. *Journal Encyclopédique*, 15 mars 1776, p. 379-390. Cf. [Abbé Sabatier, de Castres], *Les trois siècles littéraires, etc.*, T. III, p. 261-263 : « Les hommes les plus sages trouvent qu'il est très beau de rêver ainsi » ; l'auteur compare l'Abbé à Platon. Une comparaison analogue se trouve dans [Le Fèvre de Beauvray], *Dictionnaire social et patriotique ou Précis raisonné de connaissances relatives à l'Economie Morale, Civile et Politique.* Amsterdam, 1770. Article : Politiques (Rêves), p. 426.

2. *Encyclopédie*, Article : Célibat ; tome II, 1751, p. 806.

3. *Ibid.*, Article : Dimanche ; tome IV, 1754, p. 1007 *b*.

4. *Ibid.*, Article : Taille Proportionnelle ; t. XV, 1765, p. 844 *b* : « le beau rêve de l'Abbé de Saint-Pierre s'accomplira-t-il jamais ? »

5. D'Argenson, *Journal et Mémoires*, édition Jannet, t. V, p. 307, cité par Drouet, p. 329, note ; cf. *ibid.*, p. 14, p. 343.

Cette idée de Progrès, où l'Abbé de Saint-Pierre l'a-t-il trouvée pour la faire sienne, de telle sorte, qu'en y réfléchissant bien, il est peut-être, avec les Encyclopédistes et Condorcet, l'écrivain chez lequel elle s'incarne le plus intimement? D'abord, elle lui vient de l'expérience des siècles passés, et de l'histoire de l'humanité : celle-ci a toujours été en s'améliorant ; et s'opposant fortement aux doctrines de décadence et de dégérescence qui, sous l'influence du Jansénisme, hantaient certains esprits, l'Abbé rejette l'opinion qui nous ferait admettre que l'âge d'or était au commencement des choses ; au contraire, il est devant nous, comme dira plus tard Saint-Simon ; et, après avoir exposé tout un plan de gouvernement dans ses détails les plus pratiques, il esquisse une histoire de l'humanité et de ses divers âges, qui fait penser à la magnifique description des étapes de la civilisation telle qu'elle se trouve au Ve livre du *De natura rerum* [1].

Mais l'Abbé a rencontré aussi l'idée de Progrès dans ses lectures. Selon M. Drouet, il la doit à Bacon et à Bodin [2]. Si, par Progrès, on entendait uniquement le fait que l'expérience nous permet de constater : le passage de l'état primitif à l'état de civilisation, il faut reconnaître que les pages de l'Abbé auxquelles nous venons de faire allusion sont peut-être le reflet d'un chapitre de Bodin [3]. Mais si, par Progrès, on entend aussi et surtout (ce qui est le cas pour l'Abbé ; et le livre de M. Drouet le montre admirablement) les réformes dont un homme ou une génération se sent capable en présence des réalités données, et qu'on peut provoquer, il est certain que l'Abbé a pris l'idée de Progrès tout près de lui, chez celui pour lequel il n'a pas assez d'éloges, et qui représente, à ses yeux, la perfection de la raison et de la méthode en vue de la pensée et de l'action, — chez Descartes. Il n'y a pas que la méthode géométrique dont l'Abbé soit redevable à Descartes [4] ; il n'a pas, non plus, seulement retenu de lui la croyance aux idées claires et distinctes, et l'idée de la

1. Abbé de Saint-Pierre, *Nouveau plan de gouvernement des États souverains*, seconde édition, 1738 (*Ouvrages politiques*, t. III, p. 345-353).

2. Drouet, *op. cit.*, p. 343, 345.

3. Bodin, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, 1566 (Édition de Paris, 1572 ; ch. VII : Confutatio eorum qui quatuor monarchias aureaque secula statuunt ; en particulier, p. 470 et suiv.).

4. Drouet, *op. cit.*, p. 345 ; cf. p. 284.

séparation des deux substances, très féconde, juge-t-il, en conséquences pratiques[1]. Mais il a surtout admiré chez Descartes, — malgré ses erreurs en physique dont il n'est même pas responsable, — le nouvel élan qu'il a donné aux connaissances. Ses théories qui sont un progrès sont une garantie de plus grands progrès encore : « Ce n'est pas de ses découvertes dans les sciences, dont je lui sais le plus de gré, c'est d'avoir mis ses successeurs en état d'y en faire sans cesse d'incomparablement plus utiles que les siennes », parce qu' « il nous a appris à ouvrir les yeux et à en faire usage ». Voilà bien l'idée de Progrès, dans l'œuvre même d' « un des plus grands hommes qui aient jamais été »[2].

L'Abbé pensait comme beaucoup d'autres autour de lui. Il partageait son admiration pour Descartes avec son ami, son compagnon de travail, Fontenelle. Celui-ci était un fervent cartésien, et pensait que Descartes avait donné le ton à tout son siècle, grâce à son heureuse hardiesse qui fut traitée de révolte[3]. C'était, il est vrai, le moment où la doctrine opposée à celle de Descartes, le Newtonianisme, s'introduisait en France[4], où Voltaire, retour d'Angleterre, s'était fait « baptiser » et « confirmer » dans la religion newtonienne[5]. Mais, en Angleterre même, Newton était discuté et attaqué ; et l'on sait que l'ouvrage de Berkeley, *The Analyst*[6], dirigé contre les libres-penseurs, et contre les mathématiciens, provoqua une longue querelle, qui eut des échos en France[7]. Et, chez nous, ceux qui faisaient l'éloge de Newton, reconnaissaient, en même temps, les mérites de Descartes, auquel il devait d'avoir pu

1. *Observations sur le Progrès de la Raison universelle (Ouvrages politiques*, t. XI, p. 288).

2. *Sur le grand Homme et sur l'Homme illustre*, écrit paru d'abord en janvier 1736, dans les *Mémoires de Trévoux* ; voir *Ouvrages politiques* ; t. XI, p. 48-53.

3. Fontenelle, *Préface sur l'utilité des mathématiques et de la physique et sur les travaux de l'Académie des sciences*, 1702 (*Œuvres complètes*, 1758-1766 ; onze volumes, t. V, p. 12), et *Préface de l'Analyse des infiniment petits de M. le Marquis de l'Hôpital*, 1727. *Œuvres*, t. VIII, p. 20).

4. *Encyclopédie*, Article : CARTESIANISME, tome II, 1751, p. 717 *a* : « Depuis dix-huit ans, le Newtonianisme s'est introduit et a gagné du terrain. »

5. Voltaire, Lettres à De Maupertuis, 3, 8 novembre 1732 ; cf. Lettre à Thiriot, 24 février 1733.

6. *The Analyst, or a discourse addressed to an infidel mathematician*, 1734.

7. *Le Pour et le Contre*, t. IV, 1734, p. 76-82 ; cf. *Ibid.*, t. XVI, 1738, p. 218-232 (à propos d'un *Mémoire* de Dufay, relatif aux théories sur la lumière).

entreprendre ce qu'il avait fait[1]. On retenait surtout, de Descartes, « sa nouvelle méthode de raisonner, beaucoup plus estimable que sa philosophie même »[2]. C'était exactement l'opinion de l'Abbé de Saint-Pierre ; aussi un chroniqueur de l'époque remettait-il la question au point, et situait-il bien l'Abbé au milieu de toutes ces polémiques, quand il écrivait : « La peinture que M. l'Abbé de Saint-Pierre fait des obligations que nous avons à Descartes est très vraie, et mérite qu'on y fasse beaucoup d'atteution. Peut-être de l'examen de tous les traits qui la composent, résultera-t-il que Locke et Newton ne sont que des hommes illustres, et que la France a seule la gloire d'avoir mis un grand homme parmi les Philosophes »[3].

Précisément, la victoire du newtonianisme fut un bien pour la philosophie de Descartes, je veux dire, pour sa méthode, que ses théories sur la physique englobaient dans leur discrédit. Lorsque cette partie du système, reconnue insuffisante, fut définitivement abandonnée, ce fut la méthode qui captiva les esprits, Déjà Perrault l'avait appliquée à l'examen de la littérature et des arts, et avait proclamé les droits de la raison. Il était naturel qu'on fît la même application à la politique, qui allait devenir la science importante ; et l'Abbé de Saint-Pierre a vu comment cette application pouvait se faire. Il suffirait de relire une page capitale de son éloge de Descartes[4] ; et

1. Fontenelle, *Éloge de M. Newton* (*Œuvres*, tome VI ; p. 191-193, 200. Cet *Éloge* traduit en anglais (1727-1728) ne fut pas du goût de la presse anglaise (Voir Voltaire, *Lettres Philosophiques*, 1734 ; Lettre XIV ; Édition critique par M. G. Lanson, note 6). En 1738, *Le Pour et le Contre* (t. XVI, p. 207) s'exprime ainsi : « Newton a tranché d'un seul coup les deux têtes principales du Cartésianisme », mais il reconnait que, même si l'on admet que le système de Descartes est un roman, on ne saurait nier que c'est lui qui a donné à Newton son « goût inventeur » (*Ibid.*, p. 202). Il était courant de traiter de roman la philosophie de Descartes, en la comparant à celle de Locke (P. ex., le P. Buffier, *Remarques sur divers traités de métaphysique, Vérités premières*, 1724 ; t. II, p. 253) ; mais il est digne de remarque que l'*Encyclopédie*, qui reproduit cette appréciation (Art : Logique, t. IX, 1765, p. 638), croit, plus tard, devoir la corriger [fortement (Art : La Haye ; *Supplément*, t. III, 1777, p. 317 *b*).

2. Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1688 (*Œuvres*, t. III, p. 126), cf. Voltaire, *Lettres Philosophiques*, XIV, Éd. Lanson, t. II, p. 7-8 ; Tyssot de Patot; *Lettres*, 1727, 2 vol., t. I, p. 444 ; Marquis d'Argens, *Lettres juives*, 1738 (nouvelle édition, La Haye, 1777, 8 volumes ; t. III, p. 169 ; IV, 292 ; V, 167-168, 313, etc.). Jugement analogue plus tard (V. *Encyclopédie* ; Article Cartésianisme, t. II (1751), p. 717 *a*, 723 *b*, 725 *b* ; Article Doute, t. V (1755), p. 88 *a* ; Art : Académies : *Supplément*, I, 1776, p. 94 *a*.

3. *Le Pour et le Contre*, t. XVII, 1739, p. 199.

4. *Sur le grand Homme et sur l'Homme illustre* (*Ouvrages*, t. XI, p. 52).

M. Drouet, en citant une réflexion de l'Abbé dans le manuscrit de Rouen, montre comment Descartes le poussa vers les études politiques [1].

Ce n'est pas seulement par son inspiration que l'Abbé est un disciple de Descartes ; il l'est aussi par sa manière de concevoir les questions politiques, et les solutions qu'on doit leur donner. M. Drouet reconnaît avec raison que l'Abbé n'est pas un utopiste ; surtout, il n'est pas révolutionnaire ; et il a plutôt des procédés d'opportuniste, qui tient compte des circonstances, ménage les susceptibilités, et ne veut pas, purement et simplement, démolir ce qui existe [2]. Cette méthode politique est encore un souvenir de la méthode de Descartes. En parlant de ce dernier, on a généralement trop insisté sur son « dessein de faire table rase » [3], et on n'a pas songé à y voir uniquement une position fictive dans laquelle il se met pour reconstruire l'ensemble des connaissances abstraites. Quand il s'agit de pratique, Descartes prétend suivre des procédés tout autres : il s'agit de réformer posément et une partie après l'autre. C'est ce qui ressort des premières pages de la seconde partie du *Discours de la Méthode*. Descartes ne pense pas, comme le rêvait Platon, qu'on peut, d'un instant à l'autre, « jeter par terre toutes les maisons dans le seul dessein de les refaire d'autre façon et d'en rendre les rues plus belles ». De même, « il n'y aurait véritablement point d'apparence qu'un particulier fît dessein de réformer un État, en y changeant tout dès les fondements, et en le renversant pour le redresser » ; elle est difficile « la réformation des moindres choses qui touchent le public », si tant est qu'elle soit plus aisée quand il s'agit de soi-même [4]; aussi blâme-t-il Campanella et ses audacieux projets de rénovation sociale [5].

C'est bien dans Descartes que l'Abbé de Saint-Pierre a pris des leçons de modération en matière politique, tout en utilisant

1. Drouet, *op. cit.*, p. 34.
2. Drouet, *op. cit.*, surtout, p. 338-339 et 346.
3. En particulier Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 250.
4. Descartes, *Discours de la Méthode*, 1637, seconde partie. Édition Adam et Tannery, Paris, 1898 et suiv. T. VI, p. 13-14.
5. Descartes à Huygens, (mars 1638) ; Éd. Adam-Tannery, T. II, p. 47-48. Citant ce passage sur Campanella, Baillet (*La vie de Monsieur Descartes*, Paris, 1691, 2e partie, p. 26-27) le donne comme extrait d'une lettre de 1639 au P. Mersenne. Voir aussi Baillet, *op. cit.*, Préface, p. XIX, et Éd. Adam-Tannery, Vie de Descartes (t. XII, p. 83).

peut-être les idées analogues qu'il avait dû trouver, sur le même sujet, dans Bodin [1], et dans les *Lettres Persanes* [2], où Montesquieu préludait déjà, comme en se jouant, à ses projets de réforme politique.

Nous sommes obligé de reconnaître, en terminant, que ces procédés et cette bonne volonté de l'Abbé de Saint-Pierre ne furent pas appréciés par ses contemporains. Si nous en croyons un chroniqueur dont nous avons plusieurs fois cité les appréciations, des contemporains pensaient que « les innovations ne se doivent jamais faire qu'avec beaucoup de précaution » [3]. Plus tard, un autre critique rappelait, au sujet de l'Abbé ce principe de science politique : « Les gouvernements ayant déjà leur marche réglée, il est beaucoup plus sage de chercher à les rectifier par des ressorts imperceptibles que de songer à les bouleverser, sous prétexte de les rendre meilleurs et plus heureux » [4]. C'était le principe même que Montesquieu avait, non plus d'une façon badine, mais en théoricien politique, développé depuis, dans les *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains* [5], et dans *L'Esprit des Lois* [6]. N'était-ce pas la méthode même de l'Abbé, qu'on ne reconnaissait pas, ou qu'on ne voulait pas reconnaître ? Voilà pourquoi il rencontra de l'opposition. On se méprit sur lui ; on le considéra comme un rêveur, et comme un esprit chimérique. On ne sut pas comprendre la portée des projets qu'il faisait, avec cette insistance, — parfois agaçante, — qui n'était, dans son cœur, qu'un immense amour pour le bien public. N'est-ce pas, trop souvent, la destinée d'individualités bienfaisantes en présence du sourire des sceptiques, et du haussement d'épaules des indifférents ?

Jules DELVAILLE.

1. Bodin, *Les six livres de la République*, 1576. (Quatrième édition, Paris, 1579 ; Livre quatrième, ch. III, p. 575, 577, 578, 581.)

2. Montesquieu, *Lettres persanes*, 1721, CXIV, CXXIX. (Édition Henri Barckausen, Paris, 1913, 2 vol. ; T. I, p. 219, 249.)

3. *Le Pour et le Contre*, t. II, 1733, p. 163.

4. [Abbé Sabatier, de Castres], *Les trois siècles littéraires...*, Article : ABBÉ DE SAINT-PIERRE ; T. III, p. 264.

5. Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains*, 1734 ; chap. XVII.

6. Montesquieu, *L'Esprit des Lois*, 1748 ; livre XXIX, ch. XVI ; cf. livre V, ch. VII ; livre XIX, ch. II, V, XXI.

ALFRED DE VIGNY

A PROPOS DE TRAVAUX RÉCENTS [1]

Nous avons signalé naguère chez nos contemporains un renouveau d'admiration pour Alfred de Vigny [2]. Pendant que M. E. Dupuy publiait le second volume annoncé par lui, M. Baldensperger réunissait en un ouvrage dix études sur le même poète. Dans son dernier chapitre, M. Baldensperger parle précisément *de l'actualité de Vigny* et constate que la popularité de l'auteur des *Destinées* a grandi, même à l'étranger : on a fini par reconnaître chez les romantiques un abus de la grandiloquence et de la sensibilité et l'on s'est pris à goûter, par comparaison, la vigueur d'un poète qui pense ; la brièveté même de l'œuvre de Vigny, le tour classique de sa forme conviennent d'ailleurs volontiers aux esprits actuels.

1. P. Baldensperger, *Alfred de Vigny, contribution à sa biographie intellectuelle*, Paris, Hachette, 1912, 1 vol. in-18, 217 pp. — Ernest Dupuy, *Alfred de Vigny*, 2e vol. *Le rôle littéraire*. Société française d'Imprimerie et de Librairie. Paris, 1912, avec une index alphabétique, 1 vol. in-18, 448 pp.

2. *Revue de Synthèse*, décembre 1911. — Depuis le temps, *déjà lointain*, où fut rédigé ce compte-rendu, M. E. Dupuy a publié un nouveau volume sur Vigny, *La vie et l'œuvre* (Hachette). — Au moment du cinquantenaire de l'anniversaire de la mort du poète, c'est toute une pluie d'éditions nouvelles :

Édition complète par M. Léon Séché (Renaissance du Livre);

Œuvres illustrées (Bibliothèque Hachette ; Collection Larousse) ;

Cinq-Mars, Servitude et grandeur militaires (illustrés, Calmann-Lévy) ;

Servitude et grandeur militaires (Édition de luxe, Lardanchet, Lyon) ;

Servitude et grandeur militaires, avec notes et éclaircissements d'après le manuscrit original par M. Baldensperger (Librairie Louis Conard) ;

Laurette ou le cachet rouge (même librairie) ;

Œuvres choisies, avec notes de M. Jean Giraud (Société française d'imprimerie et de librairie) ;

Morceaux choisis, avec notes et illustrations, de M. René Canat (Librairie Didier). Signalons encore un *Vigny*, de l'abbé Calvet (Librairie Beauchesne); de M. Léon Séché, *Alfred de Vigny, Études d'histoire romantique*, 2 vol. (avec documents inédits, dessins et autographes, éd. du Mercure de France) ; enfin les *Lettres inédites* d'Alfred de Vigny à Édouard Delprat et au capitaine de la Coudrée (1824-1853), publiées par M. Louis de Bordes de Fortage (Librairie Marcel Mounastre-Picamilh, Bordeaux).

Deux chapitres de M. Baldensperger traitent de détails particuliers et curieux. Dans le VIe, intitulé *La mer et les marins dans l'œuvre de Vigny*, M. Baldensperger signale la place considérable donnée par Vigny, — qui pourtant s'abstint, non sans regret, de longs voyages, — à la mer et aux choses navales, depuis la *Frégate la Sérieuse* jusqu'à *la Bouteille à la mer*. Et il fait un portrait de l'amiral Collingwood dont la Correspondance avait été révélée à Vigny par Auguste Barbier. — Dans le IVe chapitre M. Baldensperger a étudié *Éloa et les Vosges*. A la fin du poème d'*Éloa* on lit en effet cette mention ; « Écrit en 1823, dans les Vosges », encore que le poème ait été rédigé définitivement à Bordeaux, en octobre 1823. M. Baldensperger estime que c'est au mois de mai — au moment où le 55e de ligne « traînait ses *impedimenta* par les cols de Saverne » — que Vigny a pris l'impression des Vosges. Et même le poète aurait — pour évoquer la vision de l'au-delà — emprunté aux Vosges « leur tonalité charmante et légère ».

Deux des études de M. Baldensperger, la 1re (*Les Deux tristesses de Vigny*) et la 7e (*Le Symbolisme de Vigny*), sont de pure critique littéraire. D'après M. Baldensperger deux idées dominent l'œuvre presque entière de Vigny. « L'une est l'émouvante question de la *souffrance de l'innocent*, et se rattache au problème du mal et à la morale religieuse ; l'autre, qui est de nature plutôt sociale et pratique, pourrait s'appeler la *faillite des aristocraties* [1]. » La souffrance de l'innocent est injuste et illogique ; elle justifie les révoltes depuis Ajax jusqu'à Satan ; la sympathie humaine va d'instinct aux Éloa ; le christianisme même n'a pas supprimé le Dieu qui se venge sans pitié ; le mal social complique encore le mal métaphysique : l'homme est cruel, même quand il veut être juste ; les vices, les crimes méritent la pitié ; la femme, *enfant malade*, est le type de la victime opprimée par la société et la religion. — D'autre part ce ne sont plus les esprits les plus dignes qui dirigent les hommes ; le génie est méconnu et malheureux : le juste est incompris ; la noblesse n'a plus la place qui lui est due ; les partis n'ont pas de valeur morale. Telles sont les raisons, philosophiques et historiques, du pessimisme de Vigny. M. Baldensperger estime

1. Page 2.

qu'il ne faut point aller chercher les sources de ce pessimisme dans les déceptions personnelles du poète, ses chagrins ou ses tristesses ; il pense que même la pensée de l'indifférence de la Nature n'a pu avoir un tel effet. Peut-être pourrait-on supposer que ces considérations dernières ont, sinon déterminé, en tout cas accru l'amertume de la pensée de Vigny. En tout cas M. Baldensperger a raison d'admirer comment ce pessimisme réfléchi aboutit à une mâle « religion d'honneur et de vaillance », à ce stoïcisme demi silencieux qui n'a fait entendre que bien rarement une parole optimiste.

M. Baldensperger, après avoir caractérisé chez Vigny la tendance à la forme symbolique qui laisse à la pensée sa profondeur tout en conservant l'éclat poétique de la vision, distingue ce symbolisme des *harmonies pathétiques* de Lamartine et du *métaphorisme* de Hugo. Il remarque en outre que le symbolisme de Vigny exclut volontiers « les manifestations de la vie universelle » et se restreint « aux scènes, aux souvenirs, aux gestes de l'humanité et de l'histoire ».

Dans deux chapitres, le 3e (*Joseph de Maistre et Alfred de Vigny*), et le 9e (*Hugo et Vigny : quelques divergences*), M. Baldensperger a rapproché, ou plutôt distingué Vigny de deux illustres auteurs. J. de Maistre avait, dans les *Soirées de Saint-Pétersbourg*, abordé avec une allègre rudesse le problème de la souffrance humaine et parlé de la victime innocente qui expie pour tous : il devançait *la Prison* et *le Déluge*. Mais le Docteur Noir proteste contre « la substitution des souffrances expiatoires ». D'autre part, si l'auteur de *Servitude et grandeur militaires* admire, comme J. de Maistre, l'héroïsme du soldat qui étouffe si souvent en son cœur, par devoir, un fonds de réelle tendresse, il ne dit pas que la guerre est divine ; il la déclare au contraire maudite de Dieu et des hommes. Dans *les Destinées*, il n'admet pas, comme le jugeait de Maistre, que les races sauvages soient frappées d'anathème. Son Jésus souffre à la pensée que les hommes pourront croire qu'il est permis de tuer l'innocent. Bref les contacts sont rares entre Maistre et Vigny, et si parfois le premier a pu éveiller la réflexion du second, « c'est une réflexion hostile et farouchement contraire ». — Quant à Hugo, M. Baldensperger lui compare Vigny « à propos de questions qu'une conscience moderne ne peut s'empêcher de poser »,

comme celles de la nature, du progrès, de la Providence. Hugo admire la nature ; Vigny la maudit. L'un a foi dans le progrès sans fin de l'homme et particulièrement dans l'avenir de la démocratie ; l'autre en doute. Hugo prévoit, ou plutôt voit la paix future des peuples ; Vigny la croit fort lente à venir. Hugo regarde Paris comme le foyer de l'Idée ; Vigny n'y trouve qu'une fournaise ; et si chez l'un Gavroche est « le moineau » charmant, l'autre n'a point tant de tendresse pour le gamin, « grenouille » des ruisseaux. Enfin la négation catégorique de Vigny s'oppose à la confiance ardente de Hugo en la Providence.

Trois chapitres, touchant à Bruguière de Sorsum, à Thomas Moore et au *Songe de Jean-Paul* [1], sont consacrés à diverses influences dont nous retrouvons les traces dans les plus beaux poèmes de Vigny. Ce sont, nous semble-t-il, les parties les plus nouvelles. Bruguière de Sorsum, ancien conseiller d'État de Westphalie, orientaliste autodidacte, vaguement parent de Vigny, avait été un des premiers admirateurs de Byron. Dans la livraison de la *Muse française* parue en janvier 1824 après la mort de Bruguière, Vigny donna un article pour annoncer la publication d'un Shakespeare traduit par Bruguière selon le rythme de l'original. Or, c'est à Bruguière de Sorsum que Vigny a dû non seulement une certaine curiosité, mais aussi des lumières des choses orientales ; c'est Bruguière qui a dû suggérer au poète, par ses traductions du sanscrit ou du chinois, quelques traits, notamment de *Samson*. — *Le Songe de Jean-Paul*, par Frédéric Richter, traduit par Mme de Staël dans son *Allemagne*, est une page étrange et profonde de visionnaire : Dieu reste enveloppé dans son silence ; il ne répond pas à l'appel de ses créatures, ni même des enfants. Certes plus dramatique, plus douloureuse est la plainte de Jésus à l'heure où le monde attend un miracle ; mais il est permis de voir dans la rêverie de l'Allemand, que Vigny connaissait certainement (M. Baldensperger en donne les preuves p. 171), le point de départ de l'immortel *Mont des Oliviers*.

L'étude consacrée à Thomas Moore, inspirateur de Vigny, nous paraît la plus décisive. L'influence du poète irlandais sur la

1. Ce sont les chapitres 2, 5, 8.

composition du *Déluge* et particulièrement d'*Éloa* ressort des rapprochements nombreux et précis apportés par M. Baldensperger (p. 99-110). On constate nettement que Vigny doit aux « ingénieux raffinements de Moore » l'éclat de ses décors célestes, le « coloris brillant et souvent brillanté que Moore avait donné à ses descriptions paradisiaques ».

M. Baldensperger déclare dans son Avant-Propos qu'il a voulu faire de ces études détachées, sans « l'appât d'une biographie intégrale ou de documents sentimentaux », comme les chapitres d'une sorte de biographie surtout intellectuelle de Vigny ». Il estime que, pour étudier un poète qui vécut volontiers dans la « zone supérieure » des idées, c'est moins aux incidents de la vie quotidienne qu'il faut s'attacher qu'à la formation de la pensée même, soit issue de l'expérience de l'auteur, soit préparée par l'influence d'autres pensées. C'est là une conception de la critique qui ne songe point à séduire le lecteur. Les études sévères et vigoureuses de M. Baldensperger, particulièrement sur la question des influences, remplissent pleinement leur but : elles n'instruisent pas seulement, elles font réfléchir sur la genèse des idées de Vigny.

*
* *

Le 2e volume de M. E. Dupuy se divise en trois parties, les deux premières particulièrement consacrées au rôle littéraire du poète, la troisième aux grands sentiments de son âme.

La 1re partie (p. 1-146) comprend deux chapitres : *Un groupe de disciples* (Brizeux, Aug. Barbier) — *Un Cénacle provincial* (Victor de Laprade). M. Dupuy déclare qu'il veut s'en tenir aux disciples essentiels du poète. Brizeux avait 26 ans en 1829, quand il connut Vigny ; il venait, après la publication du premier recueil complet des *Poèmes*, d'en faire une étude élogieuse dans le *Mercure du XIXe siècle*. L'affection de Brizeux fut respectueuse et dévote ; la sympathie de Vigny demeura toujours active et attendrie. Après la mort de Brizeux, Vigny intervint avec autant d'émotion que de dévoûment pour que le corps du défunt fût transporté en terre bretonne. Et une correspondance continue de trente années manifeste la bonté du poète stoïcien. — Barbier qui avait huit ans de moins que Vigny entra en relations avec celui-ci au lendemain de la *Curée*. A ce propos,

M. Dupuy nous fait connaître l'origine de cette pièce célèbre, inspirée par un article de Saint-Marc Girardin dans le *Journal des Débats*. Barbier, rentier anti-bonapartiste et bourgeois, se trouva en communion de pensée avec Vigny et son âme hautaine ; la concordance de leurs vues littéraires, leur attitude de « protestants » en face de la « religion romantique » les rapprocha ; la sympathie des deuils resserra leur amitié. La correspondance des deux poètes est d'ailleurs assez mince, Barbier ayant peu quitté Paris : mais rien n'est émouvant comme les billets courts de Vigny, achevant douloureusement sa vie. — Les relations de Laprade et de Vigny se nouent en 1841, à propos du poème de *Psyché* : elles furent à progrès « lent et silencieux ». Leur correspondance s'arrête en 1858, après l'élection de Laprade à l'Académie. Désormais les deux poètes eurent l'occasion de se rencontrer, rapprochés « par deux traits essentiels, la dignité de la vie littéraire et l'indépendance intransigeante de l'esprit ».

La 2e partie (p. 146-332) est tout d'abord consacrée à la *clientèle littéraire*. En l'absence de Hugo grossit le nombre de ceux qui se déclarent « de la suite » de Vigny. Le premier est Roger de Beauvoir (de son vrai nom Roger de Bully), riche dandy de lettres, don Juan dans le monde, qui devait finir usé et ruiné. Son *Écolier de Cluny ou le Sophisme* (1315), roman publié en 1832, présentait, avant Alexandre Dumas, « ce corsaire », les personnages à jamais mémorables de Marguerite de Bourgogne et de Buridan. A côté de quarante volumes de prose, Roger de Beauvoir a laissé des vers : *la Cape et l'Épée* (1837) ; *Colombes et Couleuvres* (1854), dont une des plus belles pièces est dédiée à A. de Vigny ; le troisième et dernier volume des poésies de Roger de Beauvoir, les *meilleurs fruits de mon panier* (1862), précéda de peu la mort de ce virtuose capricieux qui ne fut pas un vrai poète, mais un amateur de versification. — M. Dupuy passe sans insister sur Édouard Turquety, auteur de poésies religieuses, Émile Péhant, le poète épique nantais, tous deux déjà connus, dans leurs relations avec Vigny, par des études antérieures : mais il s'arrête un instant sur Boulay-Paty, l'auteur des *Sonnets de la vie humaine* [1], poète de courte haleine, à qui, le

1. M. Dupuy ne paraît point professer (et d'autres pourraient être de son avis) une admiration excessive pour « ces bulles de verre coloré, ces coupes fragiles et

15 avril 1852, Vigny adressa un beau sonnet de remercîment ; sur Xavier Marmier « le pérégrinateur infatigable », dont il n'a pu retrouver les premières *Esquisses poétiques* de 1832. — Alphonse Esquiros est plus curieux. Son nom évoque plutôt l'idée d'un politicien, et pourtant il avait été, de 18 à 30 ans, un véritable poète. Dans le recueil des *Hirondelles* sont des vers faits « de main d'ouvrier », encore que l'ouvrage ait passé inaperçu. Esquiros l'envoya à Vigny avec une lettre citée par M. Dupuy ; mais nous n'avons pas la réponse et nous ne voyons pas que des relations ultérieures aient été engagées entre Esquiros le bohême et le grave Vigny. M. Dupuy nous parle du premier volume des *Chants d'un prisonnier*, écrits en effet en prison, et où on relève, avant les *Contemplations*, des traits panthéistes et des envolées dignes de Hugo, avec d'autres vers jolis, simples et frais. Mais « en lisant Esquiros on ne songe pas à Vigny ». — Quant à Amédée Pommier, qui demanda un jour l'appui de Vigny, il ne fut qu'un « infatigable ouvrier de la rime sonore », alors qu'il aurait « pu et dû être autre chose ». — M. Dupuy mentionne, sans s'attarder, l'érudit Saint-René Taillandier, Émile Souvestre, Alph. Karr, Philoxène Boyer, Pître-Chevalier, Tissot l'académicien, Édouard Plouvier l'ancien ouvrier corroyeur, J. Lacroix, Edmond Biré qui, étudiant à Poitiers, exprimait le 10 juillet 1847 (il avait alors 21 ans) son enthousiaste admiration pour le talent si pur de Vigny, le provençal Bernard Thalès. — Mais voici des noms plus glorieux : Barbier d'Aurevilly, Charles Baudelaire, Mistral. Barbey d'Aurevilly a parlé de Vigny, poète et prosateur, avec une rare pénétration, sans avoir jamais été l'intime du poète qu'il ne semble pas avoir approché avant 1860 ; mais la sympathie, pour être tardive, s'affirma durant la maladie dernière de Vigny, et s'exprime avec des accents émouvants dans les pages écrites par Barbey d'Aurevilly quatre ans après la mort du poète, au sortir de la lecture du *Journal*. Sur les rapports de Vigny et de Baudelaire, M. Dupuy ne s'est pas étendu, à cause des détails déjà fournis par Ét. Charavay. Quant à Mistral, il avait 29 ans lorsqu'il fut présenté à Vigny par le poète Adophe Dumas. M. Dupuy cite des lignes inédites, et char-

brillantes que l'on appelle des sonnets et dont on a, sur la foi de Boileau, bien surfait la valeur et surtout la difficulté » (p. 165).

mantes, qu'échangèrent les deux nouveaux amis. Comment ne pas extraire ce passage d'une lettre adressée par le poète de *Mirèïo*, le 4 mai 1859, de Paris, à Vigny qui l'avait accueilli avec une affectueuse bienveillance ?

« Je suis désolé d'avoir bu si tard à votre coupe d'or [1], car je « n'ai jamais rien lu d'aussi exquis, d'aussi nouveau, d'aussi « limpide. Votre vers sobre et pur me chante dans l'oreille « comme une voix de jeune fille ; et vous taillez le grandiose et « l'énergique aussi facilement, aussi naturellement que vous « brodez le gracieux. L'image d'Éloa me poursuit, me fascine : « c'est une si parfaite création que l'on finit par croire à la réa- « lité du fait... Pardonnez-moi, noble poète, si j'ai osé me per- « mettre un jugement sur votre œuvre. Mais je suis si heureux « de votre accueil, si enchanté de votre poésie, que je n'ai pu « m'empêcher de vous le dire et, des fleurons de mon succès, « l'un des plus beaux sera toujours le souvenir de votre sym- « pathie [2]. »

Dans le chapitre intitulé les *Rencontres et les Milieux*, nous apprenons que Vigny fut en relations avec Adam Mickiéwicz, le poète de la Pologne, qui correspondit avec lui en 1837 ; avec Andersen, qui connut Vigny en 1843 ; avec Mazzini. Et M. Dupuy peut protester, preuves en main, contre la réputation d'indifférence philosophiquement hautaine qu'on prête très volontiers à l'auteur des *Destinées* ; celui ci s'est intéressé particulièrement aux exilés de la Pologne et aux républicains de l'Italie. — La correspondance inédite apporte quelques documents nouveaux sur le *milieu académique* ; académiciens ou candidats à l'Académie, comme Lacretelle, de Pongerville, Pierre Lebrun, l'auteur du *Cid d'Andalousie*, M. de Rémusat, Ernest Legouvé : il ressort que Vigny fut un Académicien scrupuleux, discrètement encourageant pour ses futurs confrères; délicat et dévoué pour ses collègues. — Comme il fut aussi plusieurs fois journaliste, M. Dupuy nous parle de la *Quotidienne* et de son directeur Michaud ; de Soulié, rédacteur en chef de ce journal ; de Dubois, directeur du *Globe* ; de l'*Avenir* auquel Vigny collabora en 1831 ; des *Débats* qui, un moment, traitèrent Vigny avec faveur ; de la *Revue des Deux Mondes* que Vigny contribua à

1. Les *Poèmes antiques et modernes*.
2. Page 226.

fonder, et où pourtant l'on ne ménagea pas les railleries contre la stérilité du poète, si bien qu'il perdit l'habitude de se montrer dans les bureaux si peu courtois ; de l'*Illustration* dont les principaux rédacteurs, Philippe Busoni et Léon de Wailly, étaient deux amis, deux disciples du poète. — La correspondance inédite enfin donne des indications précieuses sur les relations de Vigny, d'abord dans le monde aristocratique, représenté par quelques admiratrices, la princesse de Ligne, la princesse de Craon, la duchesse de Maillé, la duchesse de la Trémouille, la marquise de Lagrange, Madame de Montcalm, la marquise de Moutiers, Madame de Souza surtout ; au théâtre ensuite, où Vigny a fréquenté les directeurs Taylor, Harel, Anténor Joly, Arsène Houssaye, Montigny, Bocage, directeur de l'Odéon, et des actrices comme Mesdames Rachel, Ristori, Arnould-Plessis ; dans les ateliers enfin où travaillaient Girodet, Eugène Delacroix, Devéria, Tony Johannot, et deux amis véritables, David d'Angers et Jean Gigoux.

Mais une des études les plus vivantes, les plus riches en détails inédits, ce sont les quarante pages consacrées à *A. de Vigny et Hector Berlioz*. Vigny avait été de bonne heure initié à la musique par sa mère, qui, jeune fille, avait étudié l'harmonie. Il garda toujours l'intelligence et le goût des choses musicales ; il eut même, et non une seule fois, l'idée de collaborer avec un musicien [1]. Des premiers il admira Liszt et Berlioz. C'est à partir de septembre 1833 qu'il se lia avec ce dernier, au moment du mariage de Berlioz avec Henriette Smithson. M. Dupuy nous propose une véritable biographie de Berlioz. Le dévoûment de Vigny éclate dans les lettres écrites, sur la demande du compositeur, pour obtenir l'appui du comte d'Orsay et de lady Blessington, à propos du concert que le malheureux artiste devait donner en Angleterre (février 1848), et qui obtint grand succès grâce à une telle intervention. La lettre de recommandation que Berlioz remit au comte d'Orsay, est, comme le déclara Berlioz lui-même, « un chef-d'œuvre d'esprit, de style et de bonté » (Lettre de Berlioz à Vigny, 10 février).

1. C'est ce que prouve une lettre inédite de Spontini, l'auteur de la *Vestale*. Cette lettre, qui n'est pas datée, est placée par M. Dupuy avant 1828.

Après avoir considéré la foule des esprits qui ont rayonné autour de Vigny, M. Dupuy estime qu'il serait malséant de ne point pénétrer l'âme même du poète, pour essayer de saisir les sources profondes de son génie. Combien, hélas ! d'historiens croient avoir étudié un auteur, quand ils en ont parcouru en quelque sorte les alentours ! L'analyse de la *vie intérieure* n'est-elle même pas l'essentiel, quand il s'agit d'un poète ? M. Dupuy veut « mesurer les émotions » que Vigny « a pu ressentir devant ces trois puissants aspects de toute humaine destinée : l'amour, la nature, la mort ». Mais M. Dupuy a trop le respect de son auteur pour se répandre en anecdotes piquantes sur les amours du poète. Il donne une juste et éloquente leçon aux fureteurs pervers qui fouillent avidement la vie des grands écrivains pour étaler devant un public amusé leurs plus intimes secrets. « J'abandonnerai sans regret aux biographes friands de scandale, dit-il, le plaisir équivoque de s'appesantir sur les détails des coulisses ou de l'alcôve, et, quelque bruit qu'on ait pu faire des lettres dérobées au tiroir de la comédienne, je ne m'en approcherai pas, une loupe à la main, pour y chercher des traces d'érotisme. » (p. 333)... Vigny a connu les amours fougueuses de jeunesse et de garnison; amours par lui discrètement cachées. Puis ce fut la tendresse admirative pour Delphine Gay qui, le roman ayant pris fin, devenue Mme de Girardin, adresse des invitations affectueusement impérieuses à l'ancien soupirant de la « Muse » ; enfin la tendresse, faite de piété et de dévoûment, pour la pauvre Lydia.

Quant à Mme Dorval, M. Dupuy en a déjà parlé dans son premier volume. Mais, en s'aidant toujours de la correspondance inédite, il nous présente trois amies de la Dorval, trois passionnées, Pauline du Chambge, George Sand, Marceline Desbordes-Valmore. M. Dupuy cite une curieuse lettre de Mme Dorval à Vigny, écrite durant la période amoureuse, et où l'actrice exprime une folle jalousie contre Madame Sand, en mêlant, comme les Hermiones de théâtre, les *vous* et les *tu* (p. 350-351). Il est vrai que l'actrice trouvait dans cet accès de jalousie un prétexte pour renoncer au rôle de Kitty Bell ! M. Dupuy ne croit pas que la *Colère de Samson* soit uniquement inspirée par le ressentiment amoureux et les souvenirs personnels. Il estime que Vigny a voulu « présenter dans un raccourci très-puissant

les beautés de premier ordre du grand poème de Milton, *Samson Agonistes* » ; et d'autre part qu'il a été inspiré par la vue d'un tableau de Mantegna, *Samson and Dalilah*, qu'il vit chez lady Blessington. C'est d'Angleterre qu'a été datée la *Colère de Samson*. En tout cas Marie Dorval n'écrit plus du même ton, quand le 6 mai 1640, au lendemain de la chute de *Cosima*, elle demande humblement à M. de Vigny de l'aider à jouer la *Maréchale d'Ancre*. Et quelle pitié profonde dans les deux billets du poète, écrits après la mort de l'ancienne maîtresse ! Le second surtout « avec son amertume passionnée... est plusé mouvant qu'un sanglot » [1].

M. Dupuy rejette l'hypothèse d'après laquelle Éva de la *Maison du Berger* serait Madame Dorval. La pièce n'a-t-elle pas paru sept ans après la séparation définitive, en juillet 1844 ? Certains traits, sinon tous, s'appliqueraient plutôt peut-être à la comtesse d'Agoult qui, à cette date, venait de rompre avec Liszt, ou à cette Anglaise mystérieuse qui traversa un jour la vie de Vigny. A moins qu'on ne veuille trouver l'original de la « voyageuse indolente » dans la timide et frêle Lydia.

Laissant de côté la correspondance (déjà connue) avec Camilla Maunoir et avec la vicomtesse Alexandrine du Plessis, M. Dupuy s'arrête sur la tendresse paternelle de Vigny pour Louise-Edmée Ancelot (Mme Lachaud). Si l'on n'a plus les lettres d'elle, ce qu'on a des lettres de Vigny respire une tendresse délicieuse. A Clotilde, « la belle Romaine », la fille de son ami Busoni, il tient aussi de tendres propos. On connaît moins l'affection vouée par le poète à Augusta Holmès [2], Irlandaise née en 1848 et naturalisée française : affection grave, inquiète, qui frémit dans une longue lettre du 9 avril 1862, écrite à l'enfant de quatorze ans qui avait perdu sa mère, et qui allait perdre son père. Une telle lettre, à elle seule, ferait aimer Vigny, et confond, avec tant d'autres témoignages, ceux qui ont pu douter de son cœur.

Vigny n'a jamais été un amoureux de la Nature. Sans doute, il avait, avant les blasphèmes superbes de la *Maison du Berger*,

1. Voici une importante réflexion : « Il faut, sur plus d'un point de cette vie sentimentale, se résigner à ignorer. Telle partie de la correspondance, au lendemain de la mort d'Alfred de Vigny, a été, je puis l'affirmer, retirée avec soin et scrupuleusement jetée au feu, lettre par lettre » p. 361-362.

2. C'est bien la musicienne qui fut élève de César Franck.

senti et rendu même les choses extérieures. Mais il était un citadin dans le genre de Voltaire, capable seulement d'émotions courtes devant les divers horizons. Et avec sa tendance directe, immédiate, au symbole, il songeait plus à l'idée qu'à la description : en vers, en prose, la peinture est demeurée discrète. « S'il s'est approché de la nature, il n'a pas vécu dans son intimité ». Quand il fut au Maine-Giraud, où le retenaient la santé de sa femme et son désir d'être député, il prit d'abord plaisir aux scènes et à la vie rustiques. Mais dans cette « gentilhommière étriquée et pacifique », qui tient un peu du couvent, il travaille comme en une cellule de moine ou de prisonnier. S'il reste dans cet ermitage, ce n'est pas sans souffrir de ne pouvoir voyager ou revenir à Paris, heureux pourtant de voir sa chère Lydia revivre à l'air pur. Voilà certes un fâcheux état d'âme pour goûter « les bois, les prés, les sources, les bruyères du Maine-Giraud ». Il n'est donc pas un «pipeur d'images et d'impressions » ; c'est « un esprit profond et une âme orgueilleuse » ; il est las d'entendre chanter [1] l'hymne banal et souvent forcé à l'Immortelle Nature. Dès 1835, il écrivait dans le *Journal d'un Poète* : « J'aime l'humanité. J'ai pitié d'elle. La nature est pour moi une décoration dont la durée est insolente, et sur laquelle est jetée cette passagère et sublime marionnette appelée l'homme ». Il n'a fait qu'exprimer la même pensée dans les admirables vers de la *Maison du Berger*. Une fois cette attitude paradoxale prise, il s'y est obstiné, *quelquefois malgré lui*, comme le prouve tel billet de 1856 (p. 414). Cette haine volontaire est l'envers de son amour pour l'humanité. Mais l'humanité n'est point pour Vigny un mot aussi vague que solennel : « Par ce beau mot d'humanité, il n'entend pas cette entité pompeuse et décevante dont on fait si grand bruit et à laquelle on veut sacrifier les plus indispensables affections ; il désigne quelques êtres chers dont il est sans cesse occupé, et dont son âme, incurablement inquiète, ressent, avec une sympathie plus douloureuse encore que leurs maux et leurs afflictions, les plus légères souffrances [1]. »

Il n'est pas de grand poète ni de penseur qui n'ait, depuis Homère, médité sur « le lieu commun inévitable de la mort ».

1 Page 417.

Vigny en est comme hanté. La mort apparaît sans cesse dans ses *Poèmes* et ses romans : mais là elle n'est encore qu'un ressort dramatique. C'est à quarante ans, après le dernier soupir de sa mère, qu'il a ressenti la douleur déchirante des séparations, en gardant encore l'espérance chrétienne. Mais en 1843, il est athée sans retour. C'est alors qu'il écrit la *Mort du Loup* et le *Mont des Oliviers*. En 1862, se sentant lui-même près de la tombe, il complète cette dernière pièce par la hautaine et décisive réponse de l'homme

Au silence éternel de la divinité.

Malgré toutes les interventions, Vigny demeura désormais, même en son fauteuil de malade, même sur son lit d'agonisant, obstiné, enfermé dans cette négation, dans ce dédain des suprêmes espérances.

Ainsi tout ce que la correspondance inédite peut encore nous apprendre prouve avec éclat la sincérité du poète, dans l'expression des idées ou des sentiments : point d'attitudes, point d'exaltation factice devant le public, rien de l'homme de lettres. Le secret de la puissance de Vigny ne serait-il pas dans ce respect de sa propre pensée ?

*
* *

Un compte rendu si sec ne donne point l'idée de la variété, de la richesse documentaire du second volume de M. Dupuy ; il ne le cède en rien au premier : c'est toute une moisson de lettres inédites. Je signalerai notamment une lettre du 4 avril 1831 de Brizeux à Vigny (p. 9) ; une du 11 décembre 1831 d'Aug. Barbier au poète, en lui envoyant les *Iambes* tout frais imprimés (p. 67) ; une de Laprade se présentant à Vigny, juillet 1841 (p. 103) ; le remercîment de Vigny au directeur de la *Revue du Lyonnais* à propos de l'échec de l'auteur de *Chatterton* à l'Académie (p. 110) ; la lettre de Laprade à Vigny (18 mai 1843) pour lui parler du *Cénacle lyonnais* qui l'admire (p. 112) ; la lettre charmante où Vigny gronde ce fou de Beauvoir d'une équipée dont il voudrait lui adoucir les conséquences (p. 156) ; les trois billets de Barbey d'Aurevilly (p. 214, 216, 217) ; la jolie lettre de Vigny à Mistral dont il attend la visite (p. 223) ; la lettre de Mistral, 28 décembre 1907, à

M. Ernest Dupuy pour lui conter la visite faite à Vigny en 1859 ; l'émouvante lettre du même Mistral à Vigny sur la mort du poète Adolphe Dumas (p. 227), l'amusant récit de Mickiéwicz (1er juillet 1837), contant la réception que lui fit Harel, directeur de la Porte St-Martin (p. 234) ; le billet de Mazzini (p. 242-3) ; la réponse de notre poète à M. de Lacretelle qui l'avait défendu à l'Académie (p. 247) ; la réponse émue de M. de Pongerville qui venait de perdre son fils (p. 249) ; la leçon courtoise donnée à Ernest Legouvé, candidat trop indiscret à l'Académie ; quatre billets de Buloz à Vigny, de 1832 à 1857 (p. 272-276) ; deux jolis billets de l'actrice Arnould-Plessis (p. 286-287) ; toute la série des lettres inédites de Berlioz à Vigny et de Vigny à Berlioz ; l'éloquente lettre de Marceline Desbordes-Valmore à Madame Dorval, où vibre, avec l'affection la plus ardente, l'écho des souffrances passées (p. 353-354) ; et... combien d'autres !

D'ailleurs avec la plus rigoureuse exactitude, qui convient à la critique moderne, M. Dupuy s'enquiert des moindres détails ; il corrige par exemple certaines versions ou précise certains faits proposés par M. Lecigne sur Brizeux, établit la date exacte (juillet 1833) où Barbier entre en contact avec la société anglaise, consulte le dossier du « professeur de Laprade », recherche les circonstances de son élection à l'Académie. Cette érudition demeure discrète : M. Dupuy estime qu'on ne saurait, sans abus, « présenter avec insistance et prôner démesurément » des personnages de deuxième ou troisième ordre [1]. Mais M. Dupuy est plus et mieux qu'un homme de science. Il est de la lignée des grands critiques qui ne trouvent point suffisant d'accumuler les faits, mais qui apprécient les œuvres et jugent les talents. Son livre offre toute une série d'études littéraires et d'analyses pénétrantes à propos des divers poètes qui connurent Vigny. Qu'il parle de Roger de Beauvoir, d'Amédée Pommier ou de Victor de Laprade, qu'il traite même de la musique de Berlioz, c'est la même sûreté de goût. Ainsi on ne saurait mieux caractériser la poésie discrète de Brizeux, l'énergie de la *Curée*, le vers oratoire et souvent grandiloquent des pamphlets de Barbier, dont la Muse se réveille avec des

1. Page 2.

accents pieusement douloureux dans la pièce *In Memoriam*. Et que de fines remarques de détail ! Combien de pensées profondes, comme celle-ci, à propos de la mort de la mère de Vigny : « C'est un des bienfaits de la mort, lorsqu'il nous la faut contempler chez un être qui nous fut cher, que de déchirer le brouillard des erreurs et de nous faire apercevoir pour un instant, dans sa belle clarté, la véritable route de la vie » (p. 355). Comment d'autre part louer la couleur chaude du style, la rare originalité d'une phrase toujours vigoureuse, et sans cesse éclairée de lumineuses images ? On ne peut que le répéter : M. Dupuy — et c'est la plus difficile, mais aussi la plus suggestive des critiques — a parlé d'un poète en poète. On aime mieux Vigny, après avoir lu M. Dupuy : on comprend mieux l'homme, sa bonté sensible et profonde, l'absolue loyauté de son œuvre. Et M. Dupuy aurait pu, s'il n'était modeste à l'excès, dire de son livre ce que Ratisbonne écrivait dans la préface du *Journal d'un Poète* : « Si, comme je l'espère, on sent dans ces pages non seulement un des poètes les plus rares, mais un des hommes les meilleurs de ce pays..., j'aurai publié quelque chose de plus rare qu'un poème ou un roman inédit d'Alfred de Vigny : j'aurai montré Alfred de Vigny. »

Ch. Georgin.

NOTES, QUESTIONS ET DISCUSSIONS

LA « BIBLIOTHÈQUE DE SYNTHÈSE HISTORIQUE »

Nous avons promis aux lecteurs de la *Revue*, en leur annonçant la création d'une *Bibliothèque de Synthèse historique*, de leur donner ultérieurement des détails sur l'œuvre par laquelle elle s'ouvrirait.

Cette œuvre, par son ampleur, suffira, au début, à constituer la « Bibliothèque » : il s'agit, en effet, d'une synthèse collective, en cent volumes, qui embrassera *l'Évolution de l'Humanité*, — et dont tel sera le titre.

Les éditeurs, MM. Éd. Mignot et Jules Tallandier, publient actuellement un prospectus, — spécimen de l'impression, du format et du papier de la collection, — dont nous reproduisons ici deux parties : *Ce que sera l'œuvre* ; *Le plan et les collaborateurs*.

« Résumer, dans une vaste synthèse, le travail immense accompli par les anthropologistes, les historiens, les archéologues, les sociologues, par tous ceux qui ont étudié le passé humain et par tous ceux qui ont réfléchi sur la nature de l'histoire ; renouveler l'Histoire Universelle, non seulement par la richesse des connaissances et des idées, mais par cette préoccupation *mondiale* qui est si aiguë dans les générations actuelles ; embrasser la Terre dans toute son étendue et l'Humanité dans son évolution entière : tel est le programme de l'œuvre que nous présentons aujourd'hui au public.

« Il répond si bien aux besoins intellectuels du temps présent, qu'il n'est pas nécessaire de montrer longuement l'importance exceptionnelle de cette entreprise.

« Toutes les histoires seront ici fondues en une seule par un effort de systématisation. Tous les problèmes s'y trouveront traités : rôle de la Terre et action de la race ; rôle du milieu social et influence de l'individu ; développement des institutions politiques et économiques ; travail de la pensée dans les religions et les philosophies, dans les sciences, les lettres et les arts.

« Le Directeur de la *Revue de Synthèse historique* a groupé pour cette œuvre l'élite des savants français : professeurs des Universités et des grands établissements scientifiques, conservateurs des Musées, des Bibliothèques, des Archives, spécialistes de compétence éprouvée, mais aussi de lumineuse et souple intelligence.

« Cette Synthèse présentera, en effet, le double caractère que voici. Ses cent volumes donneront, pour tous les peuples, toutes les périodes et tous les domaines de l'histoire, l'état de la science : ils résumeront ce *qui est fait*, indiqueront *ce qui reste à faire* : pendant de nombreuses années, aucun travailleur, à plus forte raison aucune bibliothèque, ne pourra s'en passer. Mais écrits de façon claire et vivante, ces volumes *bien français* permettront, dans le monde entier, au public cultivé, aux amateurs d'histoire de se mettre sans peine au courant des résultats les plus intéressants de la science historique.

« Il faut souligner ce qu'a de neuf le plan adopté. Chaque volume est indépendant ; des groupes de volumes forment des synthèses partielles : l'œuvre a les avantages d'une *Collection* ou d'une *Encyclopédie*. Et pourtant, elle constitue par son ensemble et son ordre de publication une *Histoire continue*, qui expose l'Évolution de l'Humanité dans sa diversité infinie, dans ses causes profondes, dans son émouvant effort vers la « civilisation. »

« Depuis que les études historiques se sont renouvelées et organisées en France, rien de tel n'a été fait. Et ni en Allemagne, ni ailleurs, on ne trouve une entreprise qui ait un plan similaire et d'égales proportions.

« L'exécution matérielle répondra à la valeur de l'œuvre. Les éditeurs présentent des volumes d'un format pratique ; l'impression en est claire et élégante ; le papier, de qualité supérieure. Le prix de chaque volume, cependant, est à la portée des bourses les plus modestes [4 francs]. Tout sera mis en œuvre pour satisfaire le public nombreux auquel s'adresse cette publication. »

L'Évolution de l'Humanité comprendra quatre sections :

1re Section. — *Introduction* (*Préhistoire, Protohistoire*); *Antiquité*, 26 volumes.

2e Section. — *Origines du Christianisme et Moyen Age*, 25 volumes.

3e Section. — *Époque Moderne*, 25 volumes.

4e Section. — *Époque Contemporaine*, 24 volumes.

Pour les quatre sections, 100 volumes. — Il sera fait un volume supplémentaire de Table générale des 100 volumes.

PROGRAMME DES DEUX PREMIÈRES SECTIONS

1re Section. — Introduction (Préhistoire, Protohistoire); Antiquité.

I. Introduction.

Volume 1. *La Terre avant l'Histoire* (*Les origines de la Vie et de l'Homme*), par Edmond Perrier, Membre de l'Académie des Sciences et de l'Académie de Médecine, Directeur du Muséum d'Histoire naturelle.

Volume 2. *L'Humanité préhistorique* (*Esquisse de Préhistoire générale*), par Émile Cartailhac, Correspondant de l'Institut, Professeur à l'Université de Toulouse.

Volume 3. *La Terre et l'Histoire* (*Introduction géographique à l'Histoire*), par Lucien Febvre, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Dijon.

Volume 4. *Les Races et l'Histoire* (*Introduction ethnographique à l'Histoire*), par J. Deniker, Bibliothécaire du Muséum d'Histoire naturelle.

Volume 5. *Le Langage* (*Les Langues et l'Histoire*), par J. Vendryès, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Volume 6. — *Des Clans aux Empires* (*Les formes élémentaires et le développement de la Vie sociale*), par A. Moret, Conservateur du Musée Guimet, Directeur à l'École des Hautes Études, avec le concours de MM. Davy et Laskine, Agrégés de l'Université.

II. Le Monde antique. — Les Empires et les Civilisations de l'Orient.

Volume 7. *Le Nil et la Civilisation égyptienne*, par A Moret, Conservateur du Musée Guimet, Directeur à l'École des Hautes Études.

Volume 8. *La Mésopotamie et la Civilisation chaldéo-assyrienne*, par L. Delaporte, Diplômé de l'École des Hautes Études et de l'École du Louvre.

Volume 9. *La Méditerranée et la Civilisation égéenne*, par Adolphe Reinach, ancien Membre de l'École d'Athènes, Directeur de la *Revue Épigraphique*.

III. Le Monde antique. — La Grèce et la Civilisation hellénique.

Volume 10. *La formation du Peuple grec*, par A. Jardé, ancien Membre de l'École d'Athènes, Professeur d'Histoire au Lycée Lakanal.

Volume 11. *Le Génie grec dans la Religion*, par C. Sourdille, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Caen.

Volume 12. *L'Art en Grèce*, par A. de Ridder, ancien Membre de l'École d'Athènes, Conservateur au Musée du Louvre.

Volume 13. *La Pensée grecque et les origines de l'Esprit scientifique*, par L. Robin, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, et Abel Rey, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Dijon.

Volume 14. *La Cité grecque* (*Le développement des Institutions*), par G. Glotz, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Volume 15. *L'Impérialisme macédonien et l'Hellénisation de l'Orient*, par P. Jouguet, ancien Membre de l'École d'Athènes, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille et à l'École des Hautes Études.

IV. Le Monde antique. — Rome et la Civilisation romaine.

Volume 16. *L'Italie primitive et les débuts de l'Impérialisme romain*, par Albert Grenier, ancien Membre de l'École de Rome, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Nancy.

Volume 17. *Rome et la Grèce* (*Le Génie romain dans la Religion, la Littérature et l'Art*), par Albert Grenier, ancien Membre de l'École de Rome, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Nancy.

Volume 18. *Les Institutions politiques romaines : République et Césarisme*, par Léon Homo, ancien Membre de l'École de Rome, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

Volume 19. *Rome et l'organisation du Droit*, par J. Declareuil, Professeur à la Faculté de Droit de l'Université de Toulouse.

Volume 20. *L'Économie antique*, par J. Toutain, ancien Membre de l'École de Rome, Directeur à l'École des Hautes Études. Introduction par Paul

Lacombe, Inspecteur général honoraire des Bibliothèques et des Archives.

Volume 21. *Les Celtes*, par Henri Hubert, Conservateur au Musée de Saint-Germain, Directeur à l'École des Hautes Études.

Volume 22. *L'Empire romain*, par Victor Chapot, ancien Membre de l'École d'Athènes, Docteur ès Lettres et en Droit, Bibliothécaire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

V. Le Monde antique. — En marge de l'Empire romain.

Volume 23. *La Germanie*, par Henri Hubert, Conservateur au Musée de Saint-Germain, Directeur à l'École des Hautes Études.

Volume 24. *La Perse*, par Clément Huart, Professeur à l'École des Langues orientales, Directeur à l'École des Hautes Études.

Volume 25. *La Chine et l'Asie Centrale*, par Marcel Granet, ancien Membre de l'École française d'Extrême-Orient, Directeur à l'École des Hautes Études.

Volume 26. *L'Inde*, sous la direction de Sylvain Lévi, Professeur au Collège de France, Directeur à l'École des Hautes Études, et A. Foucher, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Directeur à l'École des Hautes Études, par A. Baston, J. Bloch et P. Masson-Oursel, Agrégés de l'Université.

2e Section. — Origines du Christianisme et Moyen Age.

I. — Les origines du Christianisme et la crise morale du Monde antique.

Volume 27. *Les Juifs et le Judaïsme*, par A. Lods, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Volume 28. *Jésus et la naissance du Christianisme*, par Ch. Guignebert, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Volume 29. *La formation de l'Église*, par E. Ch. Babut, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Montpellier, et René Massigli, ancien Membre de l'École de Rome, Professeur suppléant à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

Volume 30. *Le développement du Christianisme et l'Empire*, par E. Ch. Babut, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Montpellier, et René Massigli, ancien Membre de l'École de Rome, Professeur suppléant à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

II. — L'effondrement de l'Empire et l'affaiblissement de l'Idée monarchique.

Volume 31. *La dislocation de l'Empire d'Occident et les Royaumes barbares*, par F. Lot, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Directeur à l'École des Hautes Études.

Volume 32. *L'Empire d'Orient et la Civilisation byzantine*, par Ch. Diehl, Membre de l'Institut, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Volume 33. *Charlemagne et l'idée de l'Empire*, par Louis Halphen, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux.

Volume 34. *La dissolution de l'Empire carolingien et le Régime féodal*, par F. Lot, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Directeur

à l'École des Hautes Études, et L. Halphen, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux.

Volume 35. *Les origines du Monde slave : Slaves et Germains*, sous la direction de Paul Boyer, Directeur de l'École des Langues orientales, par Pierre Chasles, Docteur en droit, Diplômé de l'École des Langues orientales, et L. Julia, Diplômé d'Études supérieures, Professeur au Gymnase d'Helsingfors.

III. — L'Impérialisme religieux.

Volume 36. *L'Islam et Mahomet*, par Edmond Doutté, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université d'Alger.

Volume 37. *L'Islam en marche*, par L. Barrau-Dihigo, Bibliothécaire et Chargé de conférences à la Sorbonne.

Volume 38. *La Chrétienté et l'idée de Croisade*, par Paul Alphandéry, Directeur à l'École des Hautes Études, Directeur de la *Revue de l'Histoire des Religions*.

Volume 39. *La Théocratie et l'organisation de l'Église*, par R. Génestal, Professeur à la Faculté de Droit de l'Université de Caen, Directeur à l'École des Hautes Études.

IV. — L'Art du Moyen Age et la Civilisation française.

Volume 40. Par Paul Lorquet, Agrégé d'Histoire, Professeur au Lycée Janson-de-Sailly.

V. — La reconstitution du Pouvoir monarchique.

Volume 41. *La fondation des Monarchies modernes en Occident*, par Ch. Petit-Dutaillis, Recteur de l'Académie de Grenoble, et N...

Volume 42. *L'organisation des Pouvoirs publics*, par Ed. Meynial, Professeur à la Faculté de Droit de l'Université de Paris.

Volume 43. *L'organisation du Droit*, par Ed. Meynial, Professeur à la Faculté de Droit de l'Université de Paris.

VI. — L'Évolution économique et la Bourgeoisie.

Volume 44. *Le Développement économique : Vie rurale et Vie urbaine*, par Georges Bourgin, ancien Membre de l'École de Rome, Archiviste aux Archives nationales.

Volume 45. *Le Commerce maritime. Les Sociétés marchandes*, par P. Boissonnade, Correspondant de l'Institut, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Poitiers.

VII. — L'Évolution intellectuelle.

Volume 46. *L'Instruction au Moyen Age et la Mentalité populaire*, par G. Huisman, Archiviste paléographe, Agrégé d'Histoire.

Volume 47. *La Philosophie du Moyen Age*, par Émile Bréhier, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux.

Volume 48. *La Science du Moyen Age*, par Abel Rey, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Dijon, et Pierre Boutroux, Professeur à la Faculté des Sciences de l'Université de Poitiers.

VIII. — Le passage du Moyen Age aux Temps modernes.

Volume 49. *Nations et Génies nationaux dans l'Europe occidentale et centrale*, par Paul Lorquet, Agrégé d'Histoire, Professeur au Lycée Janson-de-Sailly.

Volume 50. *L'Europe orientale : Russes, Byzantins et Mongols*, sous la direction de Paul Boyer, Directeur de l'École des Langues Orientales, par Gaston Cahen, Docteur ès lettres.

Volume 51. *L'apparition du Livre*, par G. Renaudet, Agrégé d'Histoire, Chargé de cours à l'Institut Français de Florence.

Le programme des sections 3 et 4 sera donné ultérieurement.

UNE HISTOIRE DES ÉTUDES HISTORIQUES

AU XIXe SIÈCLE[1].

Le livre de M. Gooch n'est, à proprement parler, ni un tableau d'ensemble de l'évolution des études et des méthodes historiques au XIXe siècle ni un recueil d'essais sur les principaux historiens qui se sont illustrés en Europe et ailleurs depuis une centaine d'années, ou plutôt il est un peu à la fois l'un et l'autre.

Les chapitres ne manquent pas dont l'objet est exclusivement de résumer la vie et l'œuvre de tel historien réputé ou d'un petit groupe d'historiens, à chacun desquels d'ailleurs des paragraphes distincts n'en sont pas moins toujours réservés : Niebuhr, Wolf, Bœckh, Otfried Müller, Eichhorn, Savigny, Jacob Grimm, Pertz, Ranke, Leo, Rotteck, Schlosser, Gervinus, Waitz, Giesebrecht, Dahlmann, Häusser, Duncker, Droysen, Sybel, Treitschke, — Augustin Thierry, Michelet, Guizot, Mignet, Thiers, — Hallam, Macaulay, Thirlwall, Grote, Arnold, Carlyle, Froude, Stubbs, Freeman, Green, Gardiner, Lecky, Seeley, Creigthon, Acton, Maitland ont ainsi chacun les honneurs d'un portrait et d'une biographie en règle, et il semble que M. Gooch se soit souvent laissé entraîner au plaisir de camper en pieds, pour le plus grand agrément d'un public assez large, quelques-uns de ceux qu'il considère comme les représentants les plus éminents du genre historique au XIXe siècle.

Cette galerie de grands hommes est, au surplus, très incomplète ; mais

1. G. P. Gooch. *History and historians in the nineteenth century* ; 2e éd. London, Longmans, Green et Cie. 1913, VIII-604 pp. in-8, prix : 10 s. 6. — La 1re édition a paru au début de 1913 : elle nous est parvenue.

2. Le plan du livre est le suivant : chap. I-VIII : les historiens allemands ; chap. IX-XIV : les historiens français ; chap. XV-XX : les historiens anglais ; chap. XXI : les historiens des États-Unis ; chap. XXII : les historiens des « minor countries » ; chap. XXIII : les travaux sur l'histoire romaine ; chap. XXIV : sur l'histoire grecque et byzantine ; chap. XXV : sur l'histoire orientale ancienne ; chap. XXVI et XXVII : sur l'histoire des Juifs et de l'Église ; chap. XXVIII : sur l'histoire de la civilisation.

c'est que M. Gooch n'a pas cherché à être complet. D'abord, entre tous les historiens, il n'a guère retenu que ceux d'Allemagne, de France et d'Angleterre : vingt chapitres sur vingt-huit leur sont exclusivement réservés ; les Américains n'ont obtenu que vingt-trois pages, et à eux tous les historiens des autres pays se sont partagé les vingt-neuf maigres pages d'un chapitre, singulièrement intitulé : « Minor countries » (que diront la Russie, l'Autriche, l'Italie !). Mais rien que pour l'Allemagne, la France et l'Angleterre que de noms connus ou même illustres ont été écartés : où est Renan, par exemple ?

Il n'est pas absent du livre ; mais il est ailleurs, dans une autre série de chapitres[2] qui sont, non plus pays par pays, mais pour l'ensemble des pays, une sorte d'inventaire sommaire des travaux entrepris dans le domaine de l'histoire ancienne, de l'histoire de l'Église et de l'histoire générale de la civilisation. Cet inventaire, ainsi limité à quelques spécialités historiques, ne remplit qu'une centaines de pages, et c'est d'ailleurs plutôt un inventaire des sujets étudiés qu'une revue des méthodes apportées dans cette étude et des résultats obtenus.

Pour les autres parties de l'histoire, M. Gooch n'a pas donné d'inventaires analogues, sauf cependant en ce qui concerne la France. Mais là encore M. Gooch n'a pas visé à être complet : il a dressé, à la manière de MM. Caron et Sagnac (en leur *État actuel des études d'histoire moderne en France*), une sorte de bilan rapide du travail accompli chez nous touchant l'histoire du moyen âge et des temps modernes, un bilan un peu plus circonstancié du travail relatif à l'histoire de la Révolution ; il y a joint une étude de quelques ouvrages écrits par des Français sur l'histoire de l'Empire ; et, après s'être longuement étendu sur l'œuvre de MM. Frédéric Masson, Vandal, Houssaye et Arthur Lévy, il a pensé qu'il suffisait de trois pages pour indiquer ce qui avait été fait touchant l'histoire du siècle qui vient de s'écouler.

Pour l'Allemagne et l'Angleterre — l'antiquité, l'histoire de l'Église et l'histoire de la civilisation mises à part — l'étude de M. Gooch tient toute en quelques douzaines de biographies et de portraits, et encore M. Gooch prend-il congé de l'Allemagne après Treitschke, ce qui est évidemment un peu tôt.

Au reste, dans le choix des historiens et des ouvrages sur lesquels il s'est arrêté, M. Gooch semble s'être laissé guider surtout par son propre goût et son plaisir de lecteur : autrement, pourquoi avoir autant insisté sur des livres comme ceux de M. Frédéric Masson, qui ne sont peut-être pas très révélateurs de l'évolution des méthodes historiques, et avoir passé si rapidement sur les travaux de l'école érudite, moins abordables, à coup sûr, pour le commun des lecteurs ?

M. Gooch nous répondra qu'il voulait, avant tout, dire son mot sur les historiens dont « on parle ». Il l'a fait souvent avec bonheur et indépendance. C'est un mérite dont il convient de le louer.

Louis Halphen.

DEUX GRANDES ŒUVRES D'HISTOIRE ANCIENNE

Le grand ouvrage dont voici le Tome Ier, et qui doit comprendre en six volumes toute l'histoire du Maghreb, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin de l'époque byzantine[1], sera le fruit de vingt à trente ans de préparation, de recherches sur place et d'études dans les livres, de réflexion intense et de labeur continu. M. Gsell a pris la plume pour donner la forme dernière à son œuvre, lorsqu'il s'est convaincu que plus rien n'y sentirait la hâte ou l'improvisation, assez tôt d'autre part pour avoir devant lui, comptant sur la durée normale d'une vie humaine, tout le temps nécessaire pour arriver au terme, encore en pleine possession de ses forces physiques et de sa pensée. Déjà il avait révélé sa puissance de travail, l'étendue de son savoir, par son inventaire des *Monuments antiques de l'Algérie*, ses catalogues de musées et ses vastes chroniques des *Mélanges de Rome*. Cette fois il nous confond vraiment par la culture encyclopédique que révèle son nouveau livre ; on en jugera par un bref résumé de la table des matières. Il s'est fait géographe et climatologiste pour décrire les régions naturelles de ces contrées ; zoologiste et botaniste pour en faire connaître la faune et la flore, sans redouter l'emploi de la nomenclature technique ni les détails les plus spéciaux ; géologue, agronome, pour reconstituer les conditions de l'exploitation du sol ; préhistorien et anthropologiste, pour replacer devant nous la civilisation dans l'âge de la pierre et les types humains qui y ont coopéré ; philologue, pour identifier les faibles traces de leur idiome ; engagé ensuite sur un tout autre terrain, celui de la religion et de la magie, il étudie l'état social de ces peuples, leur art et leurs pratiques funéraires ; enfin, passant à l'époque historique, il s'efforce à retrouver la série complète des établissements phéniciens en terre africaine, autant que le permettent nos documents ; raconte la fondation de Carthage, la formation de son empire, les expéditions qu'elle a tentées sur les côtes de l'Océan. Somme toute, l'ouvrage donne un peu plus que le titre n'annonce : ce n'est pas seulement une histoire ancienne de l'Afrique du nord ; c'est aussi, du moins pour Carthage, un tableau de l'activité phénicienne même en dehors de ce qui est aujourd'hui l'Afrique française (y compris les rivages du Sénégal et de la Guinée), en Sardaigne, Sicile, Espagne, et en un mot dans tout le bassin de la Méditerranée. Telle est la variété des sujets abordés, des compétences requises pour une critique approfondie, que le plus audacieux ne s'y risquerait qu'après long examen. Nous nous bornerons ici à indiquer les opinions émises sur les points essentiels ou les plus controversés.

On devine tout l'intérêt d'une question souvent posée : le climat de l'Afrique du Nord s'est-il modifié depuis l'antiquité ? les anciens jouis-

1. Stéphane Gsell, *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord*. Tome I. *Les Conditions du développement historique, les Temps primitifs, la Colonisation phénicienne et l'Empire de Carthage*. Paris, Hachette, 1913, 1 vol. in-8° de 544 pp.

saient-ils de conditions meilleures, qui expliqueraient, mieux que leur intelligence et leur énergie, la prospérité de ces régions ? M. Gsell incline à admettre qu'à la lisière du Sahara il y eut peut-être une zone un peu plus humide qu'aujourd'hui ; mais il estime que, dans l'ensemble de la Berbérie, si le climat s'est modifié, ce fut dans une très faible mesure. Il se montre très sceptique en ce qui concerne les récits de Platon et autres sur l'*Atlantide* et les diverses hypothèses touchant les relations de l'Afrique avec le reste du monde. Il conclut cependant à des ressemblances physiques entre les indigènes et les populations du sud de l'Europe, à une parenté de la langue libyque avec divers dialectes parlés dans le nord-est de l'Afrique, à certaines analogies dans les industries paléolithiques ou néolithiques ; tout cela supposant des migrations importantes, mais dont on ne peut dire de quelle manière ni dans quel sens elles se seront accomplies. Il ne reconnaît comme formellement attestée aucune colonie phénicienne antérieure à Carthage sur l'emplacement même où celle-ci s'éleva ; fondée par des Tyriens, elle vit le jour probablement en 814-813, sous le règne de Pygmalion, dont une sœur (devenue Didon), Elissa, a pu prendre part à cet événement, réserve faite sur tous les détails légendaires dont l'entourent les textes anciens. Quant à la date des voyages d'Hannon et d'Himilcon, M. Gsell évite les affirmations tranchantes de ses devanciers ; il ne serait pas téméraire de les placer vers le milieu du ve siècle, ou très peu auparavant. L'étude serrée de ces périples s'accompagne de quelques cartes ; une carte d'ensemble n'aurait pas nui et à chaque chapitre on s'y serait volontiers reporté. Il est vrai que l'auteur n'y pouvait marquer avec exactitude bien des localités qu'il mentionne, et il aura craint, je suppose, le trompe-l'œil des à peu près. La prudence est une de ses qualités les plus frappantes, mais l'amas des citations et glanures montre assez qu'elle ne tient point à un défaut d'information ; il y a aussi dans ces pages un parti pris de simplicité ; on n'y remarquera aucune recherche de style, rien de cette forme brillante et vive qui ajoute tant de prix à une œuvre parallèle et comparable, l'*Histoire de la Gaule* de M. Camille Jullian ; M. Gsell se contente d'une langue nette et précise, qui a bien son mérite et s'accommode des répétitions de mots ou de formules. Aucune ostentation ; le livre s'achève sans conclusion, tout uniment. Pas l'ombre d'une préface au seuil de ce monument considérable ; rien qu'une touchante dédicace, en deux mots, évoquant avec discrétion une douleur intime qui, seule, a pu détacher du sol d'Afrique ce zélé pèlerin et solide ouvrier.

⁂

Avec une inlassable vaillance, M. Jullian poursuit la monumentale Histoire de la Gaule, que voilà maintenant aux deux tiers achevée[1]. Si l'on songe que, dès les débuts de sa carrière, il complétait, annotait avec ferveur les Études de Fustel de Coulanges sur la Gaule Romaine, et, vers la même

1. Camille Jullian, *Histoire de la Gaule*. Tome IV. *Le Gouvernement de Rome*. Paris, Hachette, 1914, 1 vol. in-8° de 622 pp.

époque, il y a plus de vingt ans, résumait dans un charmant petit livre, *Gallia*, ses propres vues sur le sujet, que la *Chronique gallo-romaine*, de la *Revue des Études anciennes* en a, au jour le jour, enrichi la substance, on se rendra compte que le présent volume est le fruit de très longues recherches et d'une méditation ininterrompue. Aussi a-t-il un double caractère ; c'est à la fois une œuvre d'érudition et un livre de lecture, très attrayant pour qui néglige les notes ; celles-ci, parfaitement comprises, peuvent être isolées du texte ; sans elles il se suffit à lui-même et forme un tout organique. L'ouvrage n'a rien de commun avec ces travaux de cabinet composés dans le calme, dans la préoccupation dominante d'une complète documentation ; il fut écrit, c'est manifeste, avec une ardeur fébrile, un peu d'exaltation qui en décuple la valeur littéraire[1]. M. Jullian semble, par moment, vivre la vie, partager les idées des héros de son histoire. Une sorte d'enthousiasme, réglé d'ailleurs par une critique toujours vigilante, lui est venu pour cette civilisation romaine, rebelle aux sophismes de races, dont il a reconnu les rapides et immenses conquêtes. Le ton général est celui de l'optimisme ; l'auteur répugne à souligner les tares et insisterait volontiers sur les réhabilitations qui lui paraissent nécessaires : Caligula, avec tous ses défauts, a eu certains côtés d'un vrai chef d'État ; la mémoire de quelques autres (comme Caracalla, Maximin) a été systématiquement dénigrée, calomniée. Et l'on a l'impression que ces aperçus doivent être justes.

L'édit de Caracalla serait une mesure fiscale ? Mais les riches avaient déjà le droit de cité romaine ; l'accession des humbles devait peu rapporter et les faire échapper, par contre, à d'autres taxes d'État. On ne l'avait guère compris jusqu'ici. D'habitude, on blâme l'extension démesurée de l'Empire ; loin de faire chorus, M. Jullian censure à plusieurs reprises (pp. 150, 547) la timidité des princes, qui recule devant la soumission totale de la Germanie. Et si ses raisons ne sont point irrécusables, je leur trouve pourtant une force singulière. De fait, Rome eût ainsi, par avance, infiniment réduit, en nombre et en vigueur, les invasions des barbares, de ces hommes du Nord, « éternels quémandeurs de soldes et de terres » selon l'opinion commune, qui, je le crois aussi, dénature leur physionomie et rabaisse leur caractère. Ce tome IV s'occupe avant tout de la Gaule ; mais bien des développements, ou même de simples réflexions incidentes, discrètement indiquées, ont une portée beaucoup plus générale. L'auteur excelle à présenter un personnage, à retrouver les traits certains d'une personnalité un peu voilée ; ses portraits d'Auguste et d'Agrippa (p. 54 sq.), si nuancés, si pénétrants, sont des modèles du genre ; et je n'ai jamais mieux ressenti qu'à le lire « ce que méconnaissent trop les historiens de

1. On n'en a que plus envie de signaler les très rares défaillances. P. 381 : « Qu'ils n'aient maintes fois abusé de leur pouvoir... cela est très vraisemblable » (la négation est de trop). P. 418 : « La tyrannie d'un Fontéius *a cessé d'être* pour les Gaulois, non pas *une chose impossible*, mais une menace de tout instant » (sans être devenue impossible, elle a cessé d'être une menace). Comment ne pas être très exigeant envers M. Jullian ?

notre temps, auxquels l'analyse des institutions fait souvent oublier l'effort et le mérite des hommes qui les ont agencées » (p. 57). C'est là une doctrine qui m'est chère ; il m'est précieux de l'appuyer sur une aussi grande autorité.

Victor CHAPOT.

UN NOUVEL INSTRUMENT DE TRAVAIL

LEXIQUE DE GÉOGRAPHIE ANCIENNE [1]

Tous ceux qui ont besoin de lire les auteurs grecs ou latins ou de consulter les inscriptions connaissent les difficultés que soulève la rencontre d'un nom géographique. Pour identifier une ville, pour avoir un bref aperçu de son histoire, il faut recourir à de nombreux volumes, souvent peu maniables et difficilement accessibles : encore les uns sont-ils inachevés, tandis que d'autres ne sont plus au courant. Ne parlons pas des études régionales, auxquelles les spécialistes devront toujours se reporter : l'*Italische Landeskunde* de Nissen, la *Géographie de la Gaule romaine* de Desjardins, la *Géographie comparée de la province romaine d'Afrique* de Tissot, l'excellent *Atlas archéologique de l'Algérie* de St. Gsell ; — et l'on connaît également les grandes cartes et le texte des *Formae orbis antiqui* d'H. et R. Kiepert, « qui seront, au jour désormais prochain de leur achèvement, la plus vaste et la plus solide représentation cartographique des pays de l'antiquité ». En fait, pour trouver des renseignements géographiques sur l'antiquité, il faut puiser dans les dictionnaires de la langue grecque et de la langue latine, dans l'*Onomasticon* de De Vit (il s'arrête à la lettre O), dans le Pauly-Wissowa (en cours de publication, est arrivé à la lettre H), dans le *Dictionary of greek and roman Geography* de Smith, dans les articles de tête du *Corpus Inscriptionum Latinarum*, dans les manuels de géographie anciennes, tels que celui de Forbiger, « qui repose sur le dépouillement complet des témoignages littéraires, résume et remplace tous les travaux antérieurs du même genre ». Que de recherches longues et pénibles pour arriver à un résultat parfois précaire ! Nulle part on ne trouvait rassemblées, sous une forme précise, concise, avec les références indispensables et celles-là seules, les données nécessaires pour faciliter l'intelligence des textes anciens dans le domaine de la géographie. C'est ce livre que M. M. Besnier a entrepris de composer.

« On ne trouvera pas dans ce livre la liste complète de tous les noms de lieux et de peuples que nous font connaître les textes littéraires, les inscriptions et les monnaies des Grecs et des Romains. Un pareil relevé eût dépassé les limites d'un simple lexique, destiné avant tout à faciliter l'intelligence des auteurs anciens en éclaircissant le sens et la valeur des termes

1. M. Besnier, *Lexique de Géographie ancienne*, avec une préface de René Cagnat, Paris, Klincksieck, 1914, in-12, 893 pages.

géographiques les plus communément usités dans leurs œuvres. » M. Besnier a pris comme base de son travail le petit *Atlas antiquus* d'Albert van Kampen [1], dont les 24 planches sont suivies d'un index alphabétique qui ne contient pas moins de 7000 noms. « Les régions et les provinces, les mers et les îles, les montagnes et les rivières, les populations et les villes qui figurent sur les cartes d'Albert van Kampen sont celles dont nous donnons la définition et dont nous indiquons brièvement la destinée dans l'antiquité. »

Rien de mieux qu'un pareil dessein, et c'est en l'exécutant rigoureusement que M. Besnier a pu nous donner un répertoire suffisamment complet et pourtant maniable, répondant à l'esprit d'une collection « à l'usage des classes » tout en méritant l'estime et la reconnaissance des savants. Mais n'est-il pas à craindre que le lexique de M. Besnier vaille ce que vaut l'atlas de Kampen ou plus exactement, qu'il ne le suive dans ses omissions et dans ses erreurs ? M. Besnier s'est gardé des unes et des autres. — Il a d'abord réparé les omissions ; mais, préoccupé de pas troubler « l'ordonnance du livre », il n'a ajouté aucune fiche nouvelle : c'est à l'article *Lambaesis* qu'il est question de *Thamugadi* (Timgad), à l'article *Melita* qu'il est question de *Gaulos* (Gozzo), etc. Scrupule peut-être excessif : l'ordonnance d'un dictionnaire ne pouvait être vraiment troublée par l'addition de quelques vocables à leur place alphabétique. — Quant aux erreurs de l'*Atlas antiquus*, elles sont de deux sortes. Ou bien Kampen n'a pas transcrit les noms antiques de la façon la plus correcte et la mieux attestée ; ou bien, il situe inexactement et identifie à tort. Dans le premier cas M. Besnier respecte en principe l'orthographe de son guide, pour la commodité des recherches, mais il a soin d'indiquer également la forme qu'il estime préférable (« *Tuola* ou mieux *Guola* », etc.). En ce qui concerne les erreurs d'identification et de localisation, outre qu'elles sont peu nombreuses, M. Besnier les rectifie généralement dans le corps même de l'article.

Chaque article, en effet, comprend trois parties. D'abord le nom, avec son équivalent moderne, lorsqu'il est certain ou probable [2], et la référence aux cartes de l'*Atlas antiquus*. Quelques indications complémentaires, quand il y a lieu : pour les colonies romaines et les municipes, la série de leurs titres ; pour les localités de l'Attique et les cités romaines, la tribu dans laquelle elles étaient inscrites. — Vient ensuite une notice explicative, qui précise la position géographique du lieu ou du peuple examiné [3], note ce qui en faisait jadis l'intérêt ou l'importance, rappelle les événements les plus remarquables de son histoire [4], signale la présence des ruines encore existantes. — Enfin l'énumération des principales sources (littéraires, épi-

1. A. Gotha, chez Justus Perthes, in-12, (1re éd. 1892), 9e éd.

2. Une table, à la fin du volume, réunit à part tous les noms modernes.

3. Quand il y a doute, M. B. indique les diverses identifications proposées (cf par ex. *Uxellodunum*) ou signale notre ignorance actuelle (*Teutoburgensis saltus*).

4. Pourquoi M. B., qui parle d'Hannibal dans son article sur les Alpes, ne résume-t-il pas l'état de la controverse sur le col où le général carthaginois franchit la chaîne ?

graphiques, numismatiques) permet de vérifier et de développer les données sommaires contenues dans l'article. — La longueur des articles est en raison inverse de l'importance du lieu considéré. « On ne demandera pas tant à ce lexique des informations sur Athènes et sur Rome que sur telle bourgade de l'Attique ou du Latium dont la mention incidente, au hasard d'une lecture d'Aristophane ou de Tite-Live, éveille soudain la curiosité et sollicite une explication. »

Il est inévitable qu'un recueil de ce genre, qui comporte déjà tant de recherches minutieuses et de vérifications parfois délicates, soit l'objet d'additions et de corrections constantes. Pendant l'impression même du Lexique (1913), le tome V des *Inscriptions Graecae* a paru : c'est à lui qu'il faut désormais se reporter pour ce qui concerne la Laconie, le Messénie et l'Arcadie, et non plus à l'ancien *Corpus Inscriptionum Graecarum*. M. Besnier le signale lui-même et complète par quelques menus détails 55 de ses fiches. D'autres additions viendront à leur heure : à St-Bertrand de Comminges, MM. Dieulafoy et Lizop poursuivent depuis la fin de 1913 une remarquable campagne de fouilles, dont les résultats pourront être brièvement rappelés dans l'article sur *Lugdunum Convenarum*, etc. Il serait injuste d'insister.

Que M. Besnier me permette seulement de relever quelques lapsus qui lui ont échappé à propos de la Corse. Il n'est pas très exact de dire que la montagne corse, à pic vers l'Ouest, « s'abaisse graduellement vers l'Est. » — L'île a été conquise par les Romains en 259 et non en 295, faute d'impression qui s'explique d'autant mieux que l'année 259 av. J. C. est l'an 495 de la fondation de Rome. — Pour l'histoire de l'administration de la Corse à l'époque impériale, M. Besnier, à la suite de Huelsen (dans Pauly-Wissowa, IV, p. 1659), s'en tient à l'opinion courante, suivant laquelle la Corse dépendait de la Sardaigne au début de l'Empire romain, jusqu'au règne de Vespasien : il semble bien, au contraire, que la Corse a formé une province indépendante (procuratorienne ou préfectorale) depuis l'année 6 de notre ère (cf Hirschfeld, *Die Kaiserlichen Verwaltungsbeamten bis auf Diocletian*, 2e éd., Berlin, 1905, pp. 372-373). — Il n'est pas sûr que *Palla* doive être identifié avec Porto-Vecchio, *Clunium* avec la marine de Pietra. — Le *Tilox promontorium* est aujourd'hui la *punta di Mignole* (et non Mignola). — Le cap qui enferme au N. le golfe de Girolata est connu sous le nom de *punta Rossa* et non sous celui de cap de Girolata. — Le *Ticarius* est le Taravo, il débouche à Pauca, qui est Porto Pollo (et non Porto Polo). — Le *Tilianus portus* est bien le golfe de Valinco, comme il est dit en tête du court article qui lui est consacré ; mais, par quel singulier lapsus ce golfe devient-il, dès la ligne suivante, une île située en Sardaigne ?

Ces taches — en général insignifiantes — disparaîtront facilement, et ce lexique demeurera l'indispensable auxiliaire de tous ceux qui s'intéressent à l'antiquité. Il a sa place marquée, non pas dans toutes les bibliothèques — cela est trop peu dire, — mais sur toutes les tables de travail, à proximité de la main. C'est un de ces livres précieux qui représentent une érudition considérable, un immense labeur et dont chacun profite sans compter.

Louis Villat.

NOTES SUR L'AMÉRIQUE LATINE

LES INSTITUTIONS ET LES MŒURS POLITIQUES EN ARGENTINE

On s'est jusqu'ici surtout intéressé en Europe au développement économique de la République argentine. On ignore à peu près tout de son histoire intérieure et de sa structure politique. Aussi la traduction du livre de M. Matienzo, que publie le *Groupement des Universités et grandes Écoles de France pour les relations avec l'Amérique latine*, répondait-elle chez nous à un véritable besoin [1].

On ne peut trouver en effet sous une forme maniable un exposé plus clair et en même temps plus vivant de l'histoire constitutionnelle de l'Argentine et une analyse plus pénétrante des conditions dans lesquelles fonctionne aujourd'hui là-bas le régime fédéral. M. Matienzo marque dès son introduction le désir de ne pas se borner à une étude livresque et purement formelle des textes constitutionnels. Pour lui, une constitution n'a de valeur que dans la mesure où elle entre dans les mœurs et réciproquement les mœurs politiques ont, au point de vue constitutionnel, une valeur que l'historien des institutions n'a pas le droit de négliger. C'est donc dans un esprit tout à fait réaliste que M. Matienzo aborde son sujet et — pouvons-nous ajouter — qu'il le traite.

La partie de son livre la plus intéressante pour des historiens étrangers comprend les chapitres intitulés *Origines du fédéralisme argentin* et *Les provinces argentines*. L'auteur nous montre comment la structure de l'État actuel a été déterminée par les institutions espagnoles. C'est la ville, administrée par son conseil municipal ou *cabildo*, qui est, comme en Espagne, l'élément fondamental de l'organisation politique. Ces villes étaient groupées à la fin du XVIIIe siècle en intendances, et les intendances soumises à l'autorité des audiences et enfin du vice-roi. Mais dans cette hiérarchie de pouvoirs il n'y en avait guère que deux qui fussent essentiels : l'intendant-gouverneur de province et l'audience. L'intendant était nommé directement par le roi et très vaguement soumis au vice-roi. C'était à lui qu'on avait affaire le plus souvent. C'est autour de lui que gravitaient tous les intérêts locaux qui sont ceux qui passionnent le plus les hommes. L'audience, tribunal chargé de rendre la justice en dernier ressort, d'assurer la police, et, dans une certaine mesure, de surveiller l'administration, constituait — plus que le vice-roi — l'organe centralisateur. L'audience de Buenos-Aires voyait sa compétence s'étendre à presque toute la république actuelle.

Aussi lors de la Révolution, les nouveaux États de l'Amérique du Sud se constituèrent-ils à de rares exceptions près dans les limites du ressort des audiences, et dans l'intérieur de chaque État — en particulier en Argentine — les intendances devinrent des provinces autonomes. Comme les

1. José-Nicolas Matienzo. *Le gouvernement représentatif fédéral dans la République argentine*, Paris, Hachette, 1912, in-16, 380 p.

villes étaient encore peu développées, il n'y avait pas une grande différence entre un chef-lieu d'intendance et les autres villes un peu importantes. Celles-ci eurent donc une tendance à revendiquer le rang de capitale de province. Ainsi l'ancienne audience de Buenos-Aires, agrandie de la partie méridionale de l'audience de Charcas, se morcela en 14 provinces.

Ce morcellement conduisit à une organisation fédérale très lâche dans laquelle les provinces étaient presque indépendantes les unes des autres. Les gouverneurs qui avaient intérêt à écarter l'ingérence d'un pouvoir central maintinrent cette situation pendant la plus grande partie du XIXe siècle. Ce n'est que par la force que l'unité argentine se réalisa, et après de longues luttes, qui ne prirent fin qu'en 1880.

Après avoir ainsi expliqué la genèse de l'État argentin, M. Matienzo étudie successivement les différents organes du gouvernement, le Président et les ministres, le Congrès, les gouverneurs de province, les Assemblées de province ; il montre comment fonctionnent le régime électoral, l'intervention du gouvernement fédéral dans les provinces, la justice. Il termine par deux chapitres intitulés la *Morale et la Politique*, et *Critique de la Constitution*.

Nous renvoyons le lecteur à ces chapitres substantiels et nous nous bornons seulement à dégager les idées les plus importantes.

En dépit des textes constitutionnels, le Président occupe en fait une place prépondérante. Les ministres qui sont responsables devant le Congrès — contrairement à ce qui se passe aux Etats-Unis — ne sont en réalité que les secrétaires du Président. Quant au congrès, *il règne et ne gouverne pas*. Les sièges de députés et de sénateurs sont entre les mains d'une oligarchie bourgeoise préoccupée d'intérêts individuels, assez mal préparée par son éducation aux fonctions législatives. Il n'existe aucun recours légal en cas de conflit entre le Président et le Congrès. Aussi les évite-t-on par des ententes personnelles et la distribution de faveurs.

Dans les provinces le pouvoir des gouverneurs passe peu à peu entre les mains du Président, dont ils se constituent les agents et à l'élection de qui ils contribuent. Les assemblées locales sont sans autorité. Elles sont à la discrétion du gouverneur. Présidents et gouverneurs sont donc les maîtres de l'État et font les élections. Mais pas plus dans la province que dans la nation, les constitutions ne prévoient la solution des conflits entre les deux pouvoirs exécutif et législatif. Ces conflits sont donc fréquents et comme la centralisation n'est pas mieux assurée, le gouvernement national, pour faire régner l'ordre est obligé d'intervenir par la force. Ces interventions sont fréquentes et ne sont, la plupart du temps, qu'un moyen pour le Président d'assurer son influence dans une province réfractaire.

Comme on le voit, la constitution a été faussée par les mœurs. Il en est ainsi partout. En Argentine cela tient à ce que l'éducation politique du peuple n'est pas faite. M. Matienzo remarque que ses compatriotes manquent d'aptitudes à l'action collective (p. 317). Le contrepoids nécessaire à cette tendance anarchique est forcément la tendance à la dictature et au pouvoir personnel. Y a-t-il là un trait particulier à la race ibérique ? La

comparaison que nous pouvons faire avec ce qui se passe dans d'autres républiques latino-américaines et en Espagne même, nous incline à le croire. Il y a là aussi une conséquence du suffrage universel. C'est une question de savoir en effet si celui-ci s'accommode bien au fond du régime parlementaire ?

Albert Girard.

***

L'érudit colombien Francisco Javier Vergara vient de faire paraître le premier tome d'un index des archives nationales de Bogota. (*Indice analítico, metódico, y descriptivo. Primera Serie : la Colonia 1544-1819. Tomo I : Gobierno general.* Bogota, Imprenta nacional, 1913, XII, 467 pp.) Les documents sont répartis en 4 séries : *Cedulario* (législation), *Gobierno* (administration), *Real Audiencia* (justice), *Virreyes* (documents divers se rapportant aux vice-rois). Nul doute que ce travail n'aide grandement les érudits américains dans leurs recherches.

En même temps qu'il achevait son index, M. Vergara utilisait quelques-uns des documents qu'il inventoriait. Il avait entrepris de réunir sous le titre de *Capitulos de una historia civil y militar de Colombia* diverses études de détail. Il en donne aujourd'hui une 4e série. Les sujets se rapportent tous à la vie de la Colombie à l'époque coloniale et on y trouvera à glaner plusieurs indications intéressantes.

A. G.

***

En employant une documentation admirablement riche, M. J. Mancini a pu écrire un livre remarquable sur les premières années de la liberté sud-américaine [1]. Il y décrit les causes de la révolte des colons contre la métropole espagnole, — système économique et politique, influences des idées européennes, exemples des États-Unis et de la France, coefficient individuel des révolutionnaires du type de Bolivar, — puis il raconte le rôle de Miranda comme précurseur et fondateur de la première république vénézuélienne. Le rôle de Bolivar ne s'affirme définitivement qu'après le manifeste de Carthagène ; il libère une seconde fois le Vénézuéla, mais la guerre devient atroce entre les deux partis, et les efforts de Bolivar se heurtent au terrorisme des chefs espagnols. La cause du « Libertador » semble définitivement vaincue en 1814. C'est à cette date que s'est arrêté M. Mancini. Il est regrettable que la mort ait empêché cet historien, aussi probe que diligent, de poursuivre au delà l'histoire de l'Amérique du Sud : nul doute qu'il n'eût décrit l'évolution politique avec le même souci du détail dans l'exposé des faits et de l'intelligence synthétique dans la détermination des causes, qui caractérisent le présent ouvrage.

G. B.

1. M. Jules Mancini, *Bolivar et l'émancipation des colonies espagnoles des origines en 1815*. Paris, Perrin, 1912, 606 p. in-8.

On annonce la préparation, sous la direction de M. Roberto Michels, professeur d'économie aux Universités de Bâle et de Turin, bien connu par ses livres sur le socialisme italien, sur le marxisme en Italie, d'un *Handwörterbuch der Soziologie* en trois volumes, sur le type du *Handwörterbuch der Staatswissenschaften*. Les articles de ce dictionnaire, dont la liste a été arrêtée, porteront sur la définition des termes de la sociologie, la description des faits essentiels de la vie sociale, les doctrines des principales écoles sociologiques, la vie et le développement doctrinal des sociologues les plus éminents. Trois volumes ont été prévus par la maison d'édition Veit, de Leipzig. — G. B.

***

La collection des *Manuels d'Archéologie* de la maison Picard, qui compte déjà de si utiles volumes, vient de s'enrichir d'un *Manuel d'archéologie américaine*[1] qui n'est de tous ni le moins réussi, ni le moins précieux.

C'était tâche osée et périlleuse que d'en entreprendre la réalisation. Car il n'y avait à compter sur aucun guide, sur aucun devancier, et les questions à traiter étaient aussi nombreuses que diverses et controversées. C'est un terme un peu vague, en effet, que ce terme d'Américanisme ancien : M. Vignaud, dans sa Préface, le note fort justement. Il sert à désigner à la fois les travaux relatifs à la découverte du Nouveau Continent, à sa préhistoire, à son anthropologie, à son ethnographie, à sa vie religieuse, à ses langues, à son industrie même et à ses arts. L'auteur du manuel, M. Beuchat, s'est expliqué sur toutes ces questions avec une netteté, une sobriété critique, une prudence qui peuvent inspirer toute confiance aux lecteurs.

Peut-être trouvera-t-on un peu considérable la part faite, dans ce Manuel d'Archéologie, à la géographie et à l'histoire de la découverte. Peut-être aussi, chemin faisant, les spécialistes trouveront-ils dans ces premiers chapitres quelques inexactitudes ou quelques opinions aujourd'hui périmées. Mais il ne faut pas oublier qu'une connaissance précise des circonstances et des conditions de la découverte est indispensable à la solution d'une multitude de problèmes proprement archéologiques, et c'est ce que l'auteur fait fort bien ressortir.

On lira avec intérêt l'exposé par M. Beuchat des questions délicates que soulève la préhistoire américaine et la datation précise des restes humains attribués, sur des probabilités plus ou moins rigoureuses, à l'homme primitif. On approuvera ses prudentes réserves sur les théories d'Ameghino de plus en plus abandonnées aujourd'hui. Mais on cherchera surtout dans le livre une description précise et copieuse de ces grandes civilisations américaines : celle des Aztèques au Mexique, celle des Mayas-Qu'ichés de l'Amérique centrale, celle des peuples péruviens enfin : Yuncas de la côte, Aymaras et Quichuas des plateaux — qui s'arrêtèrent à des stades d'évolu-

1. H. Beuchat, *Manuel d'Archéologie américaine* ; Préface par H. Vignaux. Paris, Picard, 1912, XLII-774 pp. in-8.

tion inégale, mais les uns ou les autres connurent l'écriture, le travail des métaux, une architecture assez développée, une agriculture parfois prospère : civilisations originales, fort ignorées chez nous, sauf des spécialistes. Mais est-ce bien la faute des lecteurs ? En fait, si nous devons quelques dons singulièrement précieux à la nature américaine, que devons-nous à l'homme américain ? rien ou presque rien. Si ! la pipe, et l'art de la fumer. — Lucien Febvre.

***

M. Lucien Febvre vient d'écrire une *Histoire de Franche-Comté*[1]. Les lecteurs de la *Revue de Synthèse* savent qu'il a déjà consacré au passé de cette province plusieurs travaux, qui sont excellents. Il connaît son sujet mieux que personne ; et toutes les fois qu'il touche au domaine de l'histoire générale, il se montre parfaitement informé. Aussi bien, avec un historien de la valeur de M. Febvre, ces qualités d'exactitude et de conscience scientifique vont de soi ; il serait presque impertinent de trop les louer,

Le livre de M. Febvre, préparé par des années de recherches érudites méthodiquement poursuivies, paraît avoir été rédigé assez vite. Écrit de verve il est vivant, entraînant, coloré. L'historien amuse son lecteur, parce qu'il s'est lui-même amusé au spectacle des faits. N'a-t-il pas su tirer d'une très ingrate matière — l'histoire de quelques grandes familles féodales — l'un de ses plus agréables chapitres (chapitre VI) ? Certaines personnes pourtant auraient préféré un style plus calme, plus châtié et moins encombré de points de suspension. M. Febvre semble avoir pratiqué Michelet plus assidûment que Fustel de Coulanges. Michelet est un maître séduisant, mais parfois dangereux.

M. Febvre a su ne pas sacrifier l'histoire politique. Mais à côté d'elle il a fait une part très large à ce que l'on appelle quelquefois d'un terme impropre, mais commode, l' « histoire sociale »[2]. On lira en particulier avec beaucoup d'agrément et de profit le chapitre où il étudie les divers « genres de vie » dans la Comté au début du XIXe siècle. A qui douterait encore de l'utilité pour les historiens d'une solide éducation géographique, il faudra désormais recommander ce chapitre, ou même le livre tout entier. Ce livre je ne saurais le résumer. Je voudrais simplement insister ici sur les questions d'histoire proprement provinciale qu'il soulève[3].

La Franche-Comté forme un terrain particulièrement favorable à l'his-

1. Lucien Febvre, *Histoire de Franche-Comté* (*Les Vieilles Provinces de France*, collection publiée sous la direction de M. A. Albert-Petit). Paris, Boivin, 1912, VIII + 260 pp., pet. in-8.

2. Dans son histoire des défrichements, M. Febvre parle de villages établis autour des abbayes cisterciennes. Si le fait est exact, il y avait là un manquement à la règle des Cisterciens, qui interdisait aux abbayes le voisinage des lieux habités. — La conception que M. Febvre se fait de l'économie « fermée » au haut moyen-âge, — et qui est la conception courante, — me paraît exagérée.

3. Cf. le discours prononcé à la séance solennelle de rentrée des facultés de Dijon, par M. Febvre, sous le titre *L'histoire provinciale*, une brochure in-8, Dijon, Marchal, 1912, 12 pp.

toire provinciale, parce qu'elle fut vraiment une province, pourvue d'une vie autonome, et, à de certains moments, presque un État indépendant. Non qu'elle constitue ce que l'on appelle parfois une « région naturelle », M. Febvre le dit excellemment : « Un petit fragment du massif vosgien ; une bonne moitié du bassin de la Saône ; une part importante du Jura : voilà ce qu'elle unissait dans ses limites le jour où elle vint se fondre dans l'unité française. C'était un assemblage de régions naturelles, brisées, découpées, unies dans un ensemble avant tout politique. » Tout au plus peut-on observer que la zone d'alluvions stériles, recouverte en grande partie par des bois humides, qui borde la Saône, a formé comme une barrière, isolant la Comté de ses voisins de l'Ouest. Encore convient-il de ne pas oublier que si Charles VIII avait épousé Marguerite d'Autriche, sa fiancée, au lieu de l'héritière de Bretagne, l'union de la comté de Bourgogne avec le duché, réalisée à plusieurs reprises au cours du moyen-âge et pour la dernière fois par Philippe le Hardi, n'eût sans doute plus été rompue. Quelques *pagi* de la rive droite de la Saône se trouvèrent, au début du XIe siècle, rassemblés entre les mains d'une même dynastie comtale. Tel fut l'événement qui donna naissance au comté de Bourgogne. M. Febvre a clairement raconté ces débuts de la Franche-Comté. Il a montré avec finesse que, bien qu'elles fussent dissemblables, ou plutôt par cela même qu'elles étaient dissemblables, les différentes « régions naturelles » que la Comté unissait en un faisceau disparate furent de bonne heure rattachées les unes aux autres par des liens économiques étroits ; la plaine et la montagne échangeaient leurs produits. On regrette qu'il n'ait point cru devoir consacrer un paragraphe spécial à l'histoire territoriale de la Comté, que l'on a quelquefois peine à suivre à travers des chapitres un peu touffus. Une bonne carte eût rendu bien des services ; elle fait défaut ; lacune fâcheuse, mais dont l'auteur du livre, vraisemblablement, n'est pas responsable [1].

Formée de la façon qu'on a vue, la Franche-Comté dura. Et peu à peu les habitants des diverses régions qui la composaient se sentirent unis les uns aux autres par les liens d'un patriotisme commun. Car il y a eu un patriotisme franc-comtois, ou mieux bourguignon. M. Febvre, à plusieurs reprises, en a mis en lumière les manifestations, parfois héroïques. On eût souhaité qu'il s'attachât avec plus de soin à l'étudier, à l'analyser. A l'origine de ce patriotisme provincial, comme du patriotisme national, on trouverait sans doute le sentiment dynastique, — en l'espèce un sentiment de traditionnelle fidélité à la maison de Bourgogne, et aux Habsbourg, ses héritiers. M. Hauser n'a-t-il pas montré combien l'esprit « bourguignon » fut vivace, dans le duché de Bourgogne, devenu français [2]? Surtout, il conviendrait de se demander comment et pourquoi ce patriotisme provincial disparut — bien vite, somme toute — dans l'unité

1. Un plan de Besançon eût également rendu le texte plus clair. Les deux petites cartes des pp. 25 et 37 se sont trouvées interverties.

2. H. Hauser, *Le traité de Madrid et la cession de la Bourgogne à Charles-Quint*, in-8, Paris, 1912, 182 pp.

nationale. Entre l'époque où les villes et les bourgs de la Franche-Comté, Luxeuil, Faucogney, Arçay, Dôle, Salins, Gray derrière une palissade élevée à la hâte, Besançon enfin qui fut assiégée vingt-et-un jours, opposaient aux armées de Louis XIV une opiniâtre résistance, — et le XIXe siècle, où, comme le dit M. Febvre, la Franche-Comté n'a plus d'histoire politique qui lui soit propre, ses habitants étant devenus « des Français sans plus », que s'était-il donc passé ? L'histoire des patriotismes provinciaux, de leur grandeur et de leur décadence, formerait une introduction indispensable à l'histoire du patriotisme français, qui reste tout entière à écrire. Ce sont là des recherches difficiles. M. Febvre, pour qui le passé de sa province, les documents d'archives et les documents littéraires qui le révèlent, n'ont plus de secrets, ne se sentira-t-il pas tenté de montrer aux sceptiques qu'elles sont possibles ? Il nous doit une histoire du patriotisme bourguignon.

Au reste, il n'accorderait point que tout esprit provincial soit mort en Franche-Comté. Il croit à une sorte de génie franc-comtois. « Ces Comtois, dit-il, sur le vieux sol de l'ancienne province, les voici au XIXe siècle tout semblables à ce qu'au cours des âges, dans la revue rapide de notre passé, ils nous sont apparus ». Quels sont, d'après lui, ces traits, si singulièrement persistants, du caractère franc-comtois ? autant que je puis le voir, la prudence, la pondération, une sagesse volontiers caustique, plus de solidité que d'éclat, et beaucoup de tenacité. Courbet, Proudhon, le président Grévy, voilà, pour M. Febvre, d'authentiques Franc-Comtois. Mais ces mêmes traits, ne les a-t-on pas souvent considérés comme caractéristiques des paysans et des petits bourgeois, non plus de la Franche-Comté, mais de la France entière, ou même des paysans et des petits bourgeois, en général ? N'a-t-on pas vu dans Proudhon le représentant « authentique » non de la province dont il était originaire, mais de la classe sociale dont il était issu ? Aussi bien, s'il est vrai que Proudhon naquit à Besançon, Fourier, qui ne fut point pondéré, y était né avant lui. Ces études de psychologie collective, dans l'état actuel et de la science psychologique et des sciences historiques, manquent de fondement solide. Nous ignorons d'ordinaire à peu près tout de l'histoire des familles bourgeoises ou paysannes, et de leurs migrations, qui furent sans doute plus fréquentes qu'on ne le croit souvent : si bien que nous nous trouvons exposés à traiter comme de vieilles familles franc-comtoises des familles immigrées peut-être à une époque toute récente. C'est compromettre l'avenir de la psychologie collective, que de ne pas lui appliquer les principes de prudence et de doute méthodique qui sont de règle pour toutes les branches de l'histoire.

On le voit, l'*Histoire de Franche-Comté* de M. Febvre soulève bien des problèmes. Faire réfléchir le lecteur, appeler les questions, les objections mêmes et les critiques, n'est-ce pas le propre des livres intéressants ? — Marc Bloch.

*
* *

Jean Locquin, *Nevers et Moulins. La Charité-sur-Loire, Saint-Pierre-le-Moûtier, Bourbon-L'Archambault, Souvigny* (*Les Villes d'Art célèbres*). Paris,

Laurens, 1913, 179 p., in-8, avec 128 gravures. — C'est exagérer singulièrement l'importance artistique de Nevers et de Moulins que de ranger ces deux cités dans la catégorie des villes d'art célèbres, car, à aucun moment de leur histoire, ni Nevers ni Moulins ne furent de véritables foyers artistiques. Ces considérations n'ont point empêché M. Jean Locquin de réunir dans ce volume des renseignements copieux et des descriptions précises sur les monuments et sur les collections de ces villes. On s'étonnera de trouver sous sa plume d'historien de la peinture un développement tout à fait écourté sur le Triptyque du Maître de Moulins, mais en revanche, quelques pages sur la faïencerie nivernaise (pp. 60-73) sont particulièrement bien venues. Le très grand mérite de M. Locquin est d'avoir songé à décrire les vieux châteaux et les églises anciennes qui demeurent debout à la Charité-sur-Loire, à Saint-Pierre-le-Moûtier, et surtout à Bourbon-l'Archambault et à Souvigny. Grâce à lui, les touristes éclairés qui liront ce livre de vulgarisation rapprendront le chemin de ces diverses localités où, seuls, quelques archéologues de métier allaient encore admirer de remarquables témoins de l'architecture nationale du moyen âge. — G. H.

***

Documentos correspondientes al reinado de Sancho Ramirez, volumen II. Desde 1063 hasta 1094. Documentos particulares procedentes de la Real casa y monasterio de San Juan de la Peña, publicado por Eduardo Ibarra y Rodriguez *(Coleccion de documentos para el estudio de la historia de Aragon*, tomo IX, [Zaragoza, 1913], XVI-284 pp. in-12. — M. Eduardo Ibarra y Rodriguez, professeur d'histoire à l'université de Sarragosse, a entrepris depuis quelques années, avec la collaboration d'érudits aragonais, la publication d'une collection de documents intéressant l'histoire du royaume d'Aragon avant son union avec la Catalogne. Cette collection doit comprendre 4 séries : I. Documents touchant l'Eglise, les rois et les particuliers. II. Ordonnances des villes, III. Documents se rapportant au développement matériel et intellectuel. IV. Varia. La publication a commencé dans les quatre séries à la fois et la tomaison est purement chronologique, si bien que le présent volume, dont la publication a été retardée, se trouve être le tome IX et faire suite au tome III. Ce dernier se rapportait également au règne de Sancho Ramirez (1063-1094), mais il ne contenait que des documents intéressant la royauté. Le présent volume au contraire ne comprend que des documents relatifs à des particuliers. Les documents publiés proviennent du monastère de San Juan de la Peña et se trouvent à l'Archivo historico nacional à Madrid. M. Ibarra les a complétés par une très heureuse trouvaille, celle du *Liber privilegiorum* et du *Becerro Pinatense o libro gótico* : ces deux recueils qu'on croyait perdus et qui contiennent les privilèges et les chartes du monastère, ont été retrouvés par hasard dans le couvent des Bénédictines de Jaca.

La publication de ces documents est faite avec une grande rigueur scientifique : M. Ibarra respecte scrupuleusement l'orthographe des manuscrits. Le volume se termine par des index onomastique et toponomastique et

par un bref glossaire. L'auteur n'a pas cru devoir mettre en note autre chose que les variantes, car un commentaire historique ou juridique eût démesurément étendu son ouvrage. Il a voulu donner simplement un texte exact.

Les documents qu'il a réunis sont en général des actes de vente, achat et donation et des testaments de particuliers intéressant le monastère de San Juan de la Peña. Ils sont donc d'un grand intérêt pour quiconque s'intéresse à l'histoire de la grande abbaye aragonaise. On en pourra tirer également des renseignements biographiques et des détails utiles pour l'histoire économique et sociale du pays à la fin du XIe siècle. — Albert Girard.

*
* *

Kont, *Bibliographie française de la Hongrie*. Paris, Leroux, 1913, XVI-323 pp., 8°. — Voici un utile instrument de travail pour les Français qui étudient le hongrois et pour ceux, plus nombreux, qui veulent savoir comment la France a connu les peuples étrangers. Il contient l'énumération, par ordre chronologique, des écrits français concernant la Hongrie, puis l'inventaire sommaire des documents sur le même sujet qui se trouvent dans les archives et bibliothèques publiques de France. — G. W.

*
* *

Emile Sévestre, *Essai sur les archives municipales et les archives judiciaires des chefs-lieux de département et de district en Normandie pendant l'époque révolutionnaire*. Paris, Picard, 1912, 201 pp. in-4°. — M. l'abbé Sévestre, dont j'ai cité plusieurs fois déjà les solides travaux d'érudition, nous donne ici un catalogue soigneusement fait qui sera un bon instrument de recherches. Souhaitons que son exemple soit imité dans d'autres régions de la France. — G. W.

CORRESPONDANCE

Nous avons reçu la lettre suivante :

Poitiers, le 31 mars 1914.

Monsieur le Directeur,

Permettez-moi de vous adresser les quelques rectifications suivantes concernant la notice publiée par M. Halphen dans le dernier fascicule de la *Revue de Synthèse historique* sur le tome Ier de mes *Origines de l'influence française en Allemagne*, en vous priant de vouloir bien l'insérer dans le prochain numéro de votre périodique.

Selon M. Halphen je manifesterais dans ce livre une « vigoureuse antipathie » à l'égard de l'Allemagne. Soit. Il est bon que les lecteurs de la *Revue de Synthèse historique* sachent que cela signifie que je n'accepte pas les formules *a priori* au nom desquelles tant d'historiens de là-bas ont

résolu et résolvent encore la question du rôle joué par la civilisation allemande au Moyen-Age ; que je réfute les légendes, déjà bien compromises, de la *Treue* et de la *Frauenverehrung* germaniques, dont on ne saurait se désintéresser en cette occasion ; enfin que je montre que l'effort essentiel pour l'établissement d'une nouvelle morale sociale au Moyen Age a été accompli par la France et non par l'Allemagne. Cela, un « professeur d'allemand » lui-même a, j'imagine, le droit de le dire. D'une façon générale, j'estime que, dans un compte rendu, il vaudrait mieux s'abstenir de tout procès de tendance. Que dirait M. Halphen si je m'autorisais des expressions singulières qu'il consacre à la société chevaleresque pour déclarer qu'il professe à son endroit une « vigoureuse antipathie » ?

Je ne puis laisser prétendre que je me « méfie des chroniques, des chartes, et, pour tout dire, des témoignages proprement historiques, tout au moins en ce qui touche la France des purs et généreux chevaliers. » J'ai affirmé que lorsqu'il s'agissait de peindre l'*idéal moral* — et c'est de cela qu'il s'agit dans mon étude — d'une société donnée, les faits-divers ne suffisaient pas, et qu'il y avait lieu de compléter leur témoignage — fort peu probant, quoi qu'en pense M. Halphen — par celui des documents littéraires qui seuls nous font pénétrer jusqu'au fond des âmes [1]. Cela me paraît encore d'une vérité élémentaire. Quant aux « purs et généreux chevaliers », je ne sais où M. Halphen les prend dans mon livre, J'ai essayé d'expliquer comment ces natures frustes et brutales s'étaient peu à peu élevées, sous l'empire des circonstances, jusqu'à une morale spéciale, ayant ses racines dans le régime féodal, et parfois très « humaine ». Je commence à craindre que cette seule tentative ne représente encore aux yeux de certains historiens une sorte de forfait.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments très distingués.

L. Reynaud.

Notre collaborateur, Louis Halphen, à qui nous avons communiqué cette lettre, nous écrit :

M. Reynaud se plaint de ce que je lui ai fait un procès de tendance. S'il s'était placé sur un terrain strictement objectif, il m'eût évité cette peine. J'ajoute que je n'ai jamais laissé entendre que l'étude des « faits divers » permettait à elle seule de « pénétrer jusqu'au fond des âmes ». Que M. Reynaud se rassure d'ailleurs : je ne lui reproche aucun « forfait ». J'observe seulement que nous ne sommes pas d'accord sur la manière d'entendre la critique historique.

Un mot pour finir. M. Reynaud a, paraît-il, « touché à une des grosses lacunes de notre enseignement historique du moyen âge » et remarqué

1. L'expression d' « enjolivements » appliquée aux procédés des chanteurs de geste me semble particulièrement malheureuse. Nous touchons ici à une des grosses lacunes de notre enseignement historique du Moyen-Age. Les gens qui, chez nous, s'occupent de cette période, croient pouvoir se désintéresser de sa littérature et de son art.

que « les gens qui, chez nous, s'occupent de cette période croient pouvoir se désintéresser de sa littérature et de son art ». Serait-ce que M. Reynaud a omis de lire leurs ouvrages ?

L. Halphen.

Nous avons dit que l'enquête ouverte par notre numéro consacré à l'Histoire de l'Art n'était point terminée, que toute communication nouvelle serait la bienvenue. Nous le prouvons par l'article publié ci-dessus. En outre, d'une lettre qui nous a été écrite au sujet de ce numéro, nous détachons les lignes suivantes :

« J'ai lu avec grand profit le numéro de la *Revue de Synthèse historique*. Je voudrais bien vous en parler longuement.... J'ai été très content de beaucoup des remarques contenues dans l'article de M. Hourticq ; c'est judicieux et pénétrant. Très souvent, dans mes recherches, j'ai été arrêté par ces questions si complexes des rapports des productions artistiques avec l'état politique, social, d'un pays et d'une société. Or, si vraiment il existe des pénétrations et des concordances, nous rencontrons tout autant de divergences et de cloisons étanches. Les évolutions ne sont pas toujours parallèles. Et il faudrait bien marquer, dans l'étude des artistes, ceux dont les œuvres sont des miroirs de leur temps et ceux dont les créations reflètent les âmes seules des inventeurs.

« Je me refuse à voir la société de Louis-Philippe dans les Delacroix, pas plus que celle de la Régence dans Watteau. Et sommes-nous représentés les uns et les autres par Gauguin, M. Denis, Matisse ou Van Gogh, ou par Gabriel Ferrier, Bonnat et J. Lefebvre ? Les artistes sont surtout déterminés par les *techniques* et les *traditions enseignées*.

« Je suis tout à fait de l'opinion de M. Hourticq là-dessus. En ce qui concerne le gothique, par exemple, j'ai grand peur que toute la poésie que nous mettons dans les étendues sombres des cathédrales, ait été totalement inconnue aux créateurs de ces édifices extraordinaires.... Mais qu'importe ! l'essentiel est d'offrir aux âmes des ressources d'émotion.

« L'œuvre artistique vraiment haute doit être comme un prisme qui décompose la lumière ; chacun y choisit son rayon.... »

BIBLIOGRAPHIE

BULLETIN CRITIQUE

HISTOIRE GÉNÉRALE

(ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE)

GUSTAVE JÉQUIER, *Histoire de la civilisation égyptienne*, des origines à la conquête d'Alexandre (*Bibliothèque générale, lettres, sciences, arts*). Paris, Payot et Cie, s. d. [1913], 330 p. (19×13 cm.) ; 265 gr. — Aucun ouvrage n'est plus digne que celui-ci du nom de précis. Tout chargé de faits, il reste clair, grâce à la disposition symétrique des chapitres et aux transitions, soigneusement observées, qui relient une phase à l'autre. L'absence de notes prouve que tous les matériaux ont été assimilés par l'auteur avant qu'il opérât sa synthèse restitutrice d'une civilisation considérable, et qu'il n'a éprouvé aucun besoin d'alourdir son exposé par la mention de faits insuffisamment interprétés. Le lecteur qui cherchera des références exactes aux sources et aux travaux d'érudition n'aura qu'à se laisser guider par la bibliographie. D'abondantes illustrations rendent la lecture aussi attrayante qu'instructive. Bref, nous ne connaissons aucune introduction meilleure à l'égyptologie.

Sa lucidité, son objectivité ne sont pas les seuls mérites de ce travail. Il réagit très heureusement contre le préjugé tant de fois exprimé, selon lequel l'Égypte aurait donné l'exemple unique d'une civilisation immuable à travers son immense histoire. Avec une maîtrise qui se traduit tantôt en rigueur, tantôt en ingéniosité, l'auteur s'attache à différencier les caractères des périodes successives à l'époque légendaire ; la phase archaïque ; l'âge thinite (4.000-3.400 environ) ; l'ancien Empire (3.400-2.200 env.) ; le Moyen-Empire (2.200-1.500 env.) ; le Nouvel-Empire (1.500-332). Dans chacune de ces divisions, il nous est montré tour à tour l'évolution historique, la transformation dans le caractère des monuments, les progrès de la civilisation. En conséquence, le tableau de cette civilisation apparaît moins simple qu'on n'était accoutumé à le considérer, mais singulièrement plus intelligible, et nous n'en comprenons que mieux, dans ses multiples modalités, le rayonnement du génie égyptien qui a tant contribué, aux diverses époques, à susciter, puis à transformer la culture grecque.

Souhaitons que la série de publications de haute vulgarisation, œuvres de connaisseurs éprouvés, qui s'ouvre par le présent livre, nous donne maints ouvrages composés dans cet esprit. — P. Masson-Oursel.

Fr. von Bissing, *Die Kultur des alten AEgyptens*, mit 58 Abbildungen. Leipzig, Quelle und Meyer, 1913, viii, 22 et 87 p. in-8°. — Ouvrage d'excellente vulgarisation, digne d'intérêt pour les égyptologues eux-mêmes, ce livre, né de conférences faites par le professeur de Munich à l'université de Salzburg, se recommande par la richesse de documentation en un petit volume, et par la clarté de l'exposé. L'État, la société, la littérature et la science, l'art, la religion de l'antique Égypte, dans son immense évolution, sont analysés de la façon la plus nette et la plus vivante. 22 pages d'illustrations nous présentent, parmi diverses œuvres de statuaire célèbres, certaines curiosités appartenant à la collection de l'auteur. Un tableau chronologique fait saillir la divergence qui, séparant von Bissing de Meyer et de Breasted, le fait rejeter en un passé plus lointain, les principaux évènements antérieurs à la 18e dynastie. Le chapitre consacré à la littérature et à la science est particulièrement précieux : tandis que beaucoup de travaux sur la civilisation égyptienne escamotent ou effleurent à peine ces matières, von Bissing y consacre plus de 30 pages, soit des proportions trois fois plus grandes qu'aux autres sections ; il fournit des extraits de la littérature et réagit contre les assimilations téméraires que d'aucuns ont hasardées relativement aux affinités entre l'esprit égyptien et l'esprit grec. — P. Masson-Oursel.

Le P. J. Mesnage, *Romanisation de l'Afrique : Tunisie, Algérie, Maroc*. Paris, Gabriel Beauchesne, 1913, viii-228 pp. in-8° (avec 2 cartes). — Ce travail n'a été entrepris, dit la Préface, que pour donner un fondement plus solide à une étude sur l' « Évangélisation de l'Afrique », qui est l'objectif principal de l'auteur. Il l'a donc accompli d'abord pour lui-même, mais il a sagement fait d'en communiquer au public les éléments et les résultats. Il nous donne ainsi ce qu'on ne trouverait pas ailleurs sous un format réduit et à un prix modeste : des informations précises sur l'occupation romaine de cette contrée. Très au courant des recherches anciennes et récentes, des publications locales, où l'on se noierait aisément, il résume utilement l'état de nos connaissances ; et comme les erreurs sont rares, nous possédons là un répertoire précieux de menus faits, que complètent une carte très claire et un index des noms géographiques. L'auteur examine, pour finir, jusqu'où atteignit l'assimilation des indigènes, et conclut, comme ses devanciers, qu'elle fut très réduite, temporaire, ne toucha qu'un nombre infime de sujets. Rome n'essaya pas de civiliser les Africains ; elle avait compris l'âme berbère, fermée et méfiante ; elle se borna à ne point repousser ceux qui se rapprochaient d'elle par amour-propre ou par intérêt. — Victor Chapot.

J.-W. Jeudwine, *The first twelve centuries of british story*. Londres, Longmans, Green et Cie, 1912, lx-436 pp., in-8°. — Le livre de M. Jeudwine

est un bon résumé de l'histoire des îles britanniques considérées dans leur ensemble pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne ou plus précisément de l'année 56 à l'avènement de Henri II (1154). L'auteur a insisté avant tout sur les traits communs à l'histoire des divers pays qui, aujourd'hui, forment la Grande-Bretagne, sur leurs rapports avec le reste de l'Europe, sur l'effet de la christianisation et les conséquences politiques et sociales des invasions romaines, saxonnes, scandinaves et normandes, dont les apports successifs ont contribué à donner aux îles britanniques leur physionomie particulière. Des cartes et quelques tableaux généalogiques permettent de suivre facilement un exposé, qui est lui-même d'ailleurs fort clair et facile à lire. — Louis Halphen.

Leonardo Olschki, *Paris nach den altfranzösischen nationalen Epen*. Topographie Stadtgeschichte und lokale Sagen. Heidelberg, Carl Winter, 1913, xviii-314 p., in-8°, 3 grav. et 4 plans. — On sait combien sont fréquentes dans les Chansons de geste les mentions de Paris et de ses divers monuments. Une note de Gaston Paris (*Romania*, XI, p. 11), quelques indications éparses dans les *Légendes épiques* de M. J. Bédier en laissaient prévoir l'intérêt. M. Olschki a eu l'heureuse idée de les rechercher — la tâche était rendue facile par la *Table des noms propres* de M. E. Langlois — et de les grouper d'après les quartiers auxquels elles se rapportent. On doit regretter qu'il se soit souvent borné à faire de simples renvois ou de trop brèves citations. Un recueil complet de ces textes, accompagné de rapides commentaires et d'une table détaillée, aurait été plus utile que le livre qu'il nous offre. M. Olschki a voulu indiquer et interpréter lui-même ce que les chansons de gestes apportent de nouveau à notre connaissance du Paris des xiie et xiiie siècles. Mais il est visible que l'histoire et même la topographie de cette ville ne lui sont pas des plus familières : beaucoup des conclusions auxquelles il parvient ne sauraient être admises, ainsi l'existence d'un très ancien pont, qui se serait appelé le *Pont premier*, est plus que douteuse ; dans le vers de *Gui de Nanteuil* où il serait cité, M. Olschki prend, semble-t-il, le mot *premier* à contre-sens, et il ajoute des considérations vraiment trop hasardées pour être prises au sérieux (pp. 153-160). — Il aurait d'ailleurs fallu déterminer dans quelle mesure les Jongleurs peuvent nous renseigner sur le Paris de leur époque ; sans doute lorsqu'ils parlent de Notre-Dame, du Châtelet ou du Petit Pont, ils visent les monuments que leurs contemporains connaissaient sous ces noms ; il ne s'en suit pas que la moindre indication sur le plan du Palais ou le porche de Saint-Martin-des-Champs doive être tenue comme tout à fait précise et exacte ; les chansons de geste ne font-elles pas bien souvent croître des oliviers aux bords de la Seine ? L'introduction où M. Olschki traite cette délicate question — si elle témoigne d'une prompte diffusion en Allemagne des idées et des beaux livres de M. Bédier — reste assez confuse et peu probante. Ce travail, malgré des défauts trop certains, sera utilement consulté, et sur quelques points — notamment sur l'enceinte de Philippe-Auguste — il offre des données qui méritent d'être retenues. — Jean Morize.

HISTOIRE DES INSTITUTIONS

Paul Allard, *Les origines du servage en France*, Paris, Gabalda, 1913, in-18, 332 p. — M. A. a groupé en volume ses intéressants articles *de la Revue des questions historiques* sur les transformations de l'esclavage du IVe au Xe siècle. Le gros défaut de cette étude est d'être presque exclusivement juridique, car on n'y voit pas abordée l'étude des causes positives de la disparition de l'esclavage. Du moins, M. A. montre bien la coexistence, aux IV-Ve siècles, du servage et de l'esclavage, peu différents l'un à l'autre. La distinction est faite à nouveau à l'époque carolingienne, où se stabilise la situation des serfs et des esclaves. M. A. fait un emploi considérable du capitulaire *de villis* : connaît-il les réserves faites par Dopsch sur l'utilisation de ce texte? — G. B.

André Artonne, *Le mouvement de 1314 et les chartes provinciales de 1315*. (Université de Paris, *Bibliothèque de la Faculté des lettres*, XXX). Paris, Alcan, 1912, in-8, 235 p. — M. Artonne projette sur un épisode du XIVe siècle français des lumières abondantes : on sait que la levée de l'impôt pour l'ost de Flandre, opérée contrairement aux coutumes provinciales, en 1314, détermine dans les provinces françaises un mouvement de protestation presque général. C'est ce mouvement qu'étudie en détail M. Artonne en le suivant depuis ses origines, en Bourgogne, dans toutes ses manifestations locales, et particulièrement en Artois. Il semble avoir raison en affirmant que ce mouvement n'a pas eu proprement un caractère de réaction féodale ; les chartes accordées aux confédérations nobiliaires ont toutefois comme objet de ramener les fonctionnaires royaux aux pratiques en usage au temps de saint Louis, et d'établir la double sanction du serment des fonctionnaires et des enquêtes régulières. Pour être complet, M. Artonne eût dû suivre l'exécution de ces textes dans les années qui suivirent 1315. Dans les limites qu'il lui a assignées, son travail, extrêmement probe, semble épuiser la matière. — G. B.

Georges Huisman, *La juridiction de la municipalité parisienne de Saint Louis à Charles VII (Bibliothèque d'histoire de Paris)*, Paris, Leroux, 1912, in-8, XIII-261 p. — Dans ce travail, M. Huisman a amorcé les études qu'il compte poursuivre sur la vie urbaine de Paris au moyen-âge. Son introduction est consacrée aux origines et à l'évolution de la municipalité parisienne, qui, constituée dans la seconde moitié du XIIIe siècle, se développa assez vite, grâce à la protection des rois, désireux de concurrencer le commerce normand de Rouen : née de la hanse séquanaise, il était fatal que la juridiction de cette municipalité possédât un caractère essentiellement économique ; aussi manifeste-t-elle son action principalement en matière de mesurage des denrées, de police des marchandises, de police de la navigation. Devenue un véritable tribunal de commerce, la municipalité a vu surgir devant elle la concurrence du Châtelet et du Parlement de Paris ; elle a

maintenu, somme toute, sa compétence, et l'on peut même dire qu'en perdant, dans la crise du xve siècle, une partie de ses prérogatives politiques, d'ailleurs peu nombreuses, elle a fortifié son pouvoir juridictionnel.

Cette évolution délicate d'un organisme administratif et judiciaire a été suivie par M. Huisman avec un souci d'érudition minutieuse et la préoccupation louable d'éclairer les problèmes par des rapprochements prudents et des généralisations synthétiques. — G. B.

W. Stubbs, *Histoire constitutionnelle de l'Angleterre*, édition française avec introduction, notes et études historiques inédites par Ch. Petit-Dutaillis. Traduction du texte anglais par G. Lefebvre. Tome II. Paris, Giard et Brière, 1913, viii-925 pp., in-8. — Avec ce tome II MM. Lefebvre et Petit-Dutaillis entament la traduction de la partie la plus solide et la moins vieillie de l'ouvrage de Stubbs, celle qui est relative aux trois derniers siècles du moyen âge (sur le tome I, voir la *Revue*, t. XIV, p. 106). Le présent volume embrasse à lui seul toute la période de luttes et de revendications politiques et sociales qui s'étend depuis la concession de la Grande Charte, en 1215, jusqu'à l'avènement des Lancastre (1399). C'est une de celles que M. Petit-Dutaillis connaît le mieux. Aussi les notes qu'il a ajoutées au texte de Stubbs sont-elles peut-être encore supérieures en précision à celles du premier volume. Il a même souvent réussi à donner en quelques lignes toute la substance des travaux les plus importants consacrés depuis une vingtaine d'années en Angleterre à quelques questions que Stubbs avait traitées d'une manière insuffisante.

En outre, comme au tome Ier, il a fait suivre la traduction d'études additionnelles qui, pour n'être cette fois qu'au nombre de deux, n'en occupent pas moins près de 150 pages et qui sont du plus vif intérêt pour l'histoire constitutionnelle anglaise. La première (p. 757-849) est un substantiel mémoire sur la « forêt », c'est-à-dire sur les immenses régions du territoire anglais, situées ou non dans le domaine royal, mais où le souverain se réserve le droit exclusif de chasse et qui sont, à cet effet, soumises à une législation spéciale et particulièrement sévère, en vue de la conservation du gros gibier et des bois qui l'abritent. M. Petit-Dutaillis expose comment l'extension de cette « forêt » (soit directement par ses produits, soit indirectement grâce aux amendes imposées à ceux qui la violaient) devint de bonne heure pour les rois anglais un puissant et redoutable moyen de fiscalité, contre lequel la nation chercha de toutes ses forces à se défendre en obtenant des garanties constitutionnelles, dont la célèbre « charte de la forêt » (1217) est le principal monument.

Dans la seconde « étude additionnelle » (p. 850-898), M. Petit-Dutaillis reprend, pour le mettre au point, le mémoire qu'il avait publié il y a quinze ans sur les causes et les caractères généraux du soulèvement des travailleurs anglais en 1381. Il prouve avec beaucoup de clarté que ce soulèvement est né à la fois des habitudes anarchiques prises durant la guerre avec la France, des surcharges d'impôts occasionnées par cette guerre et surtout d'une profonde crise économique consécutive à la terrible peste

noire qui dévasta l'Angleterre en 1348-1349 et en 1361 et qui, après avoir privé le pays de la moitié de sa population, amena par contre-coup un renchérissement considérable du prix de la main-d'œuvre et de graves bouleversements dans les rapports sociaux. Ainsi qu'il le dit fort bien, « la révolte de 1381 a été comme une liquidation de toutes les haines » ; et de là vient sa violence en même temps que son incohérence : ce fut une révolution sociale, mais sans programme nettement défini et sans chef véritable. Aussi n'eut-elle en fin de compte d'autre résultat que de permettre aux travailleurs de prendre une conscience plus claire de leurs ressentiments sans parvenir à faire cesser le malaise qui, à la fin du XIVe siècle, pesait sur toute la société anglaise. — Louis Halphen.

Séverin Canal, *Les origines de l'intendance de Bretagne*, Essai sur les relations de la Bretagne, avec le pouvoir central. Paris, Champion, 1911, in-8, 244 pp. — Si l'histoire de l'administration des intendants a souvent été étudiée dans ces dernières années, il n'en a pas été de même de la fameuse question de leurs origines, pour laquelle on s'est jusqu'à présent contenté de renvoyer à l'ouvrage, devenu classique, de M. Gabriel Hanotaux (Origines de l'institution des intendants des provinces, 1884). Il faut donc féliciter M. Canal d'avoir entrepris de faire à une province déterminée, — et l'une des plus intéressantes, la Bretagne, — l'application des idées autrefois développées par M. H. Sa monographie, substantielle, appuyée sur un grand nombre de documents inédits, se signale en outre à l'attention par une remarquable sûreté de méthode et une maîtrise du sujet qu'on souhaiterait de rencontrer souvent à égal degré.

Ce n'est guère que dans les dernières années du XVIe siècle que l'on voit apparaître en Bretagne des représentants du pouvoir royal chez lesquels il soit possible de reconnaître quelques-uns des pouvoirs des futurs intendants. Maîtres des requêtes de l'hôtel ou conseillers d'État, ces représentants sont chargés de missions momentanées telles que surveiller l'application de l'édit de pacification de Saint-Germain, réformer certains abus, et surtout tâcher d'obtenir de l'argent de la province. Ce qui caractérise leurs fonctions, c'est avant tout son caractère accidentel. Il faut des évènements extraordinaires tels que les guerres de religion pour motiver leur envoi, et une fois leur tâche accomplie, ils disparaissent sans laisser de trace. Concurremment avec ces commissaires à missions spéciales se développe. cependant une autre catégorie d'envoyés du roi dont les pouvoirs présentent déjà un caractère général plus accentué : ce sont les intendants d'armée. Chargés de la justice, de la police, et dans une certaine mesure de l'administration des finances de la province, conseillers du commandant en chef, il ne manque véritablement à leurs pouvoirs que le caractère de permanence pour faire d'eux de véritables intendants. Ce caractère, le gouvernement va essayer de le leur donner à partir de l'année 1634, date qui fut, comme on sait, longtemps assignée comme celle de la création des intendants, et qui, en réalité, marqua seulement une réorganisation et un essai de généralisation de l'institution. C'est à partir de ce moment que

l'on voit apparaître en Bretagne de véritables intendants, c'est-à-dire des commissaires royaux à pouvoirs généraux et permanents. Mais il manque encore à l'institution, pour être définitivement assise, la continuité. Devant l'hostilité du Parlement, le pouvoir central doit en effet renoncer momentanément à ses tentatives. C'est ce qui explique que les intendants ne se succèdent d'abord qu'avec un certain intervalle. Comme l'a cependant fort judicieusement mis en lumière M. Canal, il ne faudrait pas voir dans cette seule hostilité la cause de l'absence de régularité des intendants. Il n'est pas douteux en effet qu'à ce moment même l'institution n'a pas encore trouvé dans l'esprit même des dirigeants sa forme définitive, et que le pouvoir royal ne considère pas encore l'intendant comme un rouage régulier et permanent de l'administration.

Pour compléter le tableau des pouvoirs des intendants, il restait à parler du rôle qu'ils furent amenés à jouer vis-à-vis des États. C'est l'objet de la troisième partie du livre consacrée à l'étude des « commissaires extraordinaires ». M. Canal introduit ici une distinction entre les *commissaires extraordinaires* proprement dits, délégués en vue d'une ou de plusieurs affaires déterminées et les *commissaires extraordinaires* aux États. Même après l'établissement définitif des intendants on continuera à envoyer en Bretagne des commissaires extraordinaires en missions momentanées pour le règlement de diverses affaires. A ceux-ci les intendants empruntèrent certains de leurs pouvoirs. Quant aux commissaires aux États, ils se substituèrent purement et simplement à eux. A partir du moment où l'intendant est devenu un fonctionnaire régulier, c'est lui qui en qualité de premier commissaire sera chargé de faire voter le don gratuit et de communiquer aux États les ordres du roi. Ainsi se termine le dernier stade, l'évolution qui peu à peu a abouti à centraliser entre ses mains tous les pouvoirs de la province.

Un certain nombre de pièces justificatives, comprenant entre autres diverses commissions d'intendants, complète l'ouvrage. — René Girard.

Albert Croquez, *La Flandre wallonne et les pays de l'intendance de Lille sous Louis XIV*. Paris, Champion, 1912, IX-451 pages, in-8. — La province de Lille ou, comme on disait, la France wallonne fut définitivement réunie à la couronne par Louis XIV en 1667 ; l'occupation hollandaise, de 1708 à 1713, n'y eut, en effet, qu'un caractère provisoire : elle ne fut pas ratifiée par les traités et n'y laissa aucun souvenir durable. C'est entre ces deux dates (1667-1708), qui comprennent les quarante premières années de la domination française, que s'enferme l'étude, documentée et attachante, de M. A. Croquez.

Cet ouvrage est divisé en trois parties. — La première rapporte les opérations militaires de la conquête (la campagne de 1667 et la paix d'Aix-la-Chapelle ; les campagnes de 1676 et 1677 et la paix de Nimègue) ; elle établit les limites territoriales de l'intendance (les châtellenies de Lille et de Douay, Tournay et le Tournésis, la verge de Menin, « pays » auxquels il faut ajouter, à partir de 1678, Condé et ses dépendances, Bouchain et sa châtellenie,

Valenciennes et la Prévôté-le-Comte, Cambray et le Cambrésis) ; elle nous donne enfin les biographies de Michel Le Peletier et de Dugué des Bagnols, administrateurs remarquables, largement investis de la confiance des ministres, et aussi hommes de goût et de forte culture classique (Le Peletier emportait en voyage Cicéron, Horace, Tacite, « meubles courants » qui le suivaient partout). — Dans la deuxième partie, on trouvera un exposé des institutions de la Flandre wallonne et des pays réunis à l'intendance de Lille : l'administration et les finances, la justice, le régime des métiers et du commerce, l'état ecclésiastique, — tout le mécanisme d'une organisation singulièrement complexe est démontré avec méthode, analysé avec clarté. — La troisième partie est consacrée, à l'étude de « l'intendant ». Après avoir indiqué « les caractères généraux de la fonction », M. C. examine successivement l'intendance de justice, l'intendance de finances et l'intendance de police. Il termine par un chapitre sur les pouvoirs militaires, particulièrement considérables en ces années agitées, qui furent attribués à l'intendant de Flandres [1].

C'est précisément à l'administration des fonctionnaires français, — administration faite de tact et de prudence, — qu'est due l'assimilation, si rapide qu'elle en paraît surprenante [2], de la Flandre durement conquise. Le peuple avait des mœurs publiques et des habitudes séculaires, qui avaient survécu à bien des siècles et à bien des guerres. Il y tenait pardessus tout. « Au premier rang, ainsi que le rappelle M. Henri Cochin dans une élégante et substantielle préface, étaient ces institutions municipales, ces corps d'échevinage que l'on appelait le *Magistrat*, et où se succédaient presque de père en fils les membres des mêmes familles, au point de former une vraie aristocratie. Et de quels droits ne jouissaient pas ces officiers municipaux, qui tenaient à la fois lieu de conseillers communaux, d'officiers ministériels et de jurés civils et criminels ? Ayant droit de basse et de haute justice, ils étaient maîtres des biens et de la vie des citoyens, — et cela sans appel. » L'administration de Louis XIV ne pouvait pas admettre de pareils droits, et en fait elle ne les toléra pas. Elle ne pouvait pas ne pas être centralisatrice, et elle le fut nettement. Mais cela se fit sans brusquerie, et l'on vit subsister jusqu'à la Révolution toute une série d'usages, de droits, de libertés communales, propres au pays. D'ailleurs les intendants sont avant tout des « hommes d'affaires » dans cette région dont l'activité commerciale, industrielle, agricole fait toute la vie : les

1. Le roi répartit ses conquêtes de Flandres entre deux intendances : celle de la Flandre wallonne, de beaucoup la plus importante par sa richesse et sa situation ; celle de la Flandre maritime, dont le siège était à Dunkerque. En 1713, ces deux intendances furent réunies en une seule, ayant son siège à Lille. — Le présent ouvrage, n'est que la première partie d'un travail plus considérable que M. C. a d'ailleurs l'intention de continuer.

2. M. C. ne semble pas avoir fait état — encore qu'il la cite (p. 20, n. 2) — de la chronique lilloise du contemporain Chavatte, ouvrier sayetteur, qui manifeste par une foule de détails sa préférence pour la domination espagnole (Chavatte écrit de 1657 à 1693). — Cf. A. Levé, *Un ouvrier lillois au* XVII*e siècle* (Bulletin de la Société de Géographie de Lille, avril 1911, pp. 195-218).

droits de douanes sont abaissés, certains même supprimés ; de grands travaux sont accomplis, comme l'agrandissement de Lille en 1670, l'exondation des prairies de Condé et des bords de la Scarpe, le percement du canal de Lille à Douai. En écoutant les remontrances de ses nouveaux sujets et en assurant la prospérité de leur commerce, Louis XIV sut bien commander et se faire obéir quand il il avait commandé : telle est la conclusion à laquelle aboutit cette monographie régionale, qui forme « une contribution nouvelle à l'histoire du droit public français. »

En appendice, M. C. reproduit les principaux extraits des papiers Le Peletier, qu'il a eu la bonne fortune de retrouver aux Archives de la petite localité de Belœil près d'Ath en Belgique : 73 « pièces justificatives », échelonnées de 1668 à 1683, nous donnent une idée de cette précieuse correspondance échangée entre l'intendant de Lille et des ministres tels que Le Tellier, Louvois, Colbert, etc. — Louis Villat.

F. Le Lay, *Histoire de la ville et communauté de Pontivy au XVIIIe siècle.* Essai sur l'organisation municipale en Bretagne. Paris, H. Champion, 1911, 396 p. in-8. — M. Le Lay a dépouillé avec conscience les archives municipales et départementales et c'est presqu'exclusivement d'après ces sources inédites qu'il nous retrace en détails l'histoire de la ville et de la communauté de Pontivy. L'histoire politique aura naturellement peu de choses à prendre dans cette étude. On doit néanmoins signaler dans cet ordre d'idée le rôle joué par la communauté au moment de l'effervescence bretonne de 1788 : d'abord hésitante elle finit par se rallier, mais avec prudence, au mouvement. L'année suivante elle fut au moment de la convocation des Etats généraux l'une des premières à réclamer le vote par tête. L'histoire économique et sociale de Pontivy, et surtout son histoire administrative, sont heureusement plus riches. Au point de vue social on trouvera des renseignements intéressants sur la composition de la population, l'importance et l'état des différentes classes, les coutumes et mœurs. – Mais les chapitres qui ont sans contredit le plus de portée, les plus riches de faits, sont ceux relatifs aux impôts. C'est seulement dans des études de détails comme celle-ci, appuyées sur des documents de première main, qu'on peut se rendre compte avec précision de leur fonctionnement et de l'importance des charges qui pesaient sur la population, tant en espèces (capitation, dixième et vingtième), qu'en nature (logement des gens de guerre, milice[1]). On lira également avec intérêt les pages consacrées à l'étude des rapports de la communauté avec son seigneur, le duc de Rohan, aux travaux publics, à l'assistance et à l'enseignement. — En somme monographie très complète et qui est appelée à occuper une place honorable parmi les travaux déjà nombreux et souvent remarquables consacrés à la Bretagne de l'ancien régime. — René Girard.

1. On est un peu étonné de ne trouver qu'une rapide allusion à la corvée.

Pierre Kropotkine, *La science moderne et l'anarchie* (*Bibliothèque sociologique*, 49). Paris, Stock, 1913, XI-391 p. in-18 — De très bonne foi, le prince anarchiste veut faire reposer sa doctrine anarchiste sur la méthode des sciences naturelles, ou, plus exactement, il croit que l'anarchie est tout uniment une méthode scientifique, et, sans voir comment sa conviction purement sentimentale détermine toutes ses recherches historiques ou ses constructions juridiques, il ne fait que rechercher dans le passé des justifications, plus ou moins arbitraires, de cette conviction. Du moins, quand il étudie le développement propre de la doctrine anarchiste, il le fait de façon assez objective, et quand il aborde le difficile problème de la formation historique de l'état, il fournit quelques indications vraiment suggestives : on retiendra particulièrement les pages consacrées à la vie urbaine médiévale, qui est, aux yeux de Kropotkine, l'âge d'or du communisme organisé. — G. B.

HISTOIRE RELIGIEUSE

Herbert Giles, *Religions of Ancient China*, Londres. Constable, in-12 de 69 p. — Le maître sinologue de Cambridge n'a pas dédaigné de donner dans une collection de vulgarisation (Religions Ancient and Modern) cet opuscule sur les religions de la Chine ancienne ; il faut lui en savoir gré. Si sommaires que soient ces pages, elles échappent à la banalité par l'abondance relative de la documentation et par l'attitude adoptée, qui consiste à saisir sur le vif la posture religieuse des diverses époques. Rien de ces lieux communs sur Confucius et Lao tseu, où se complaisent, faute de connaissances précises, tant de prétendues esquisses de la religion chinoise. La moitié du livre est, fort à propos, consacrée à cet antique système de croyances si antérieur aux trois grandes dogmatiques officielles, et qui est demeuré leur fond commun malgré les exégèses nouvelles ou les apports étrangers. Nous nous étonnons seulement de ne trouver aucune allusion au Yi King, en lequel s'exprimèrent tant d'éléments des plus vieilles doctrines. Le Taoïsme est mentionné avec une rapidité qui ne se justifie que par notre ignorance touchant son histoire. L'auteur fait preuve d'indépendance en n'attribuant qu'une page au Bouddhisme, mais en signalant maintes doctrines philosophiques classées arbitrairement sous la rubrique de « matérialisme », et en montrant le contact avec l'esprit chinois des religions mazdéenne, islamique, nestorienne, juive et chrétienne. — P. Masson-Oursel.

R. Pischel, *Leben und Lehre des Buddha*. Leipzig, Teubner, 2e éd., 1910, VI-126 p., in-12, [1re édit., 1905]. — H. Lüders a fait non seulement œuvre pie, mais œuvre utile, en préparant une réédition, fidèle à l'esprit de l'auteur si prématurément défunt, d'un opuscule qui compte parmi les ouvrages les plus solides composés par l'illustre indianiste. Quoique ce livre fasse partie d'une série de vulgarisation (Aus Natur-und Geisteswelt,

n° 109), il est plus chargé de substance que bien des volumes auxquels d'amples dimensions et un copieux étalage d'érudition donnent des apparences plus considérables. Pischel avait le juste sentiment de rencontrer des aperçus originaux en postulant que le Bouddhisme est essentiellement une religion, et seulement par accident une philosophie, d'ailleurs en grande partie, s'il s'agit du Bouddhisme primitif, empruntée au Sâṃkhya. Grâce au zèle scrupuleux avec lequel il s'attache aux textes les plus anciens dans son exposé de la vie du Bouddha, l'auteur peut se tenir à égale distance du Çâkyamuni censé historique restitué par Oldenberg et du Mahâpuruṣa Cakravartin, héros solaire de nature mythique, présenté par l'interprétation de Sénart ou de Kern. Même objectivité dans l'appréciation de la doctrine; le rapport entre les « quatre vérités saintes » et la chaîne causale duodénaire est établi avec autant de simplicité que de pénétration, et l'idée de nirvâṇa éclairée sous ses multiples aspects. L'attitude du Bouddha à l'égard de l'État et de l'Église, — quoique les mots « Staat und Kirche » détonent quelque peu en ces domaines, — les procédés d'enseignement (Lehrweise) du Bienheureux, la communauté et le culte, font l'objet de chapitres spéciaux, lucides pour les profanes, lumineux aux yeux mêmes des spécialistes les plus soucieux de critique. — P. Masson-Oursel.

Edmund Hardy, *Indische Religionsgeschichte*, 143 p.; *Buddha*, 131 p. Leipzig, Sammlung Göschen, nos 83 et 174, in-12, éditions revues et améliorées. — Sans viser à l'originalité, ces deux opuscules y parviennent, parce qu'ils appartiennent aux meilleurs exposés de vulgarisation, à ceux qui émanent de spécialistes. Nous ne connaissons pas de sommaire plus concentré, d'un prix aussi modique (90 Pf.), sous un format aussi exigu, que cette esquisse à grands traits de l'histoire religieuse indienne. Et le portrait de la personnalité du Bouddha est directement inspiré des documents pâlis, dont la connaissance approfondie est l'apanage propre de l'auteur. Tel travail plus volumineux a constitué sa documentation en pillant ces deux fascicules à tous égards recommandables. — P. Masson-Oursel.

Der *Çaiva Siddhânta*, eine Mystik Indiens, nach den Tamulischen Quellen bearbeitet und dargestellt von H. W. *Schomerus*. Leipzig, Hinrichs, 1912, VII-444 p. gr. in-8. — M. Schomerus, qui, comme missionnaire évangélique-luthérien, a longtemps séjourné en pays tamoul, nous offre sous ce titre, une étude extrêmement consciencieuse sur le système çivaïte, l'une des bases de l'Hindouisme. Kern a dès longtemps signalé l'importance du Çivaïsme, dont il dit qu'il fut tout autant combattu que le Bouddhisme, par Çaṃkara, et qu'il se trouva en relation étroite avec le Mahâyâna. Or voici le premier ouvrage de longue haleine consacré en Europe à ce grand mouvement de pensée. Schomerus l'envisage d'après les sources tamoules : son tableau nous représente donc la forme achevée de la doctrine, non son évolution à travers l'histoire. Car c'est, semble-t-il, vers le IXe siècle que le Çivaïsme s'installa dans le Sud de l'Inde ; l'ouvrage capital mis ici à profit est le « Çivajñânabodha », que l'on peut dater du début du

XIIIe siècle. L'intérêt de ce travail, l'intérêt plus général de la littérature des Âgamas, dont Schomerus nous parle en termes excellents (Einleitung), consiste en ce que nous y percevons l'écho d'une tradition fort ancienne, ni brahmanique, ni bouddhique, d'autant mieux conservée dans le Sud, que le pays était plus faiblement brahmanisé, et que le Bouddhisme y périclitait. De fait, les doctrines ici exprimées reflètent certaines théories du Sâmkhya ou la dévotion des Bhâgavatas ; elles sont assez étrangères à l'orthodoxie védântique. Trois sortes de substances sont admises : Dieu, ou Çiva ; les âmes ; la matière, désignée sous l'appellation énergique de « Mala », ordure, souillure. Les âmes sont opprimées par ce principe funeste, qui s'exerce sous trois formes : comme atome (âṇavamala) ; comme loi de la destinée morale, par laquelle nous sommes asservis aux actes accomplis (Karmamala) ; comme fantasmagorie décevante qui suscite à nos sens un monde illusoire (mâyâmala). La libération ne peut être espérée que d'une grâce divine suceptible de corriger la rigueur du destin et de la loi de l'acte en nous affranchissant de la transmigration. Outre le Dieu transcendant, Çiva, il existe en effet une forme de la Divinité plus proche de nous : le Dieu immanent ou la Çakti de Çiva. Son omniprésence bienfaisante compense chez les esprits l'absence de loi qui les vouerait à l'anarchie et compromettrait l'unité relative du monde. Le pluralisme du Sâmkhya et le mysticisme pieux de la Bhagavad-gîtâ semblent donc se côtoyer à travers ces textes que l'auteur nous rend abordables par d'abondantes traductions. Nous ne prétendons pas dénoncer là un syncrétisme, quoique les ouvrages sur lesquels on se fonde soient tardifs ; nous recherchons cependant à quel compromis entre le monisme pur et le pur pluralisme s'arrêtèrent les docteurs d'une secte qui batailla contre les antidualistes (advaita) çamkariens. Ces documents, après tant d'autres, nous confirment dans cette impression, que les éléments non brahmaniques de la spéculation indienne tendaient à l'incliner vers le pluralisme, et pourtant comportaient un mysticisme confiant et tendre envers l'Absolu mysticisme dont nous ne trouvons guère, en Occident, des expressions équivalentes que chez des instinctifs panthéistes. Pourquoi ne pas reconnaître cette attitude comme caractéristique de ce sectarisme, et pourquoi prétendre, comme le suggère l'auteur en guise de conclusion, que le Çivaïsme est une doctrine de transition, telle que fut le gnosticisme ? Le Çaiva Siddhânta n'apparaît comme une « forme de passage » qu'à un esprit qui souhaite de voir convertis à une autre religion les Tamouls d'aujourd'hui : « was man wünscht, das glaubt man gern ». Quant à nous, il nous apparaît plutôt comme la codification scolastique, l'aspect définitif d'idées dont peut-être quelque jour restituera-t-on quelques modalités antérieures. Mais le présent ouvrage est et restera solide et digne d'estime. — P. Masson-Oursel.

M. Thomas, *Christianisme et Bouddhisme*. Paris, Bloud, 8e éd., 1909, 143 p. in-8°. — Cet ouvrage échappe à la critique dans la mesure où il veut faire œuvre d'apologétique chrétienne ; nous n'avons rien à objecter contre cette attitude, qui s'écarte de celle de la science, mais qu'un auteur est

libre d'adopter. L'exposé du Bouddhisme est superficiel ; quoique M. T. ait le plus souvent puisé à des sources sérieuses (Barth, Oldenberg), et qu'ainsi le récit soit rarement faux ou franchement inexact, les appréciations a priori défavorables au Bouddhisme et l'absence d'effort pour y trouver un intérêt intrinsèque, gâtent ce qu'il y aurait d'acceptable dans ce tableau esquissé de seconde main. L'orthographe des termes sanscrits laisse beaucoup à désirer : l'auteur ignore que le Brahman, nom neutre du premier principe, s'écrit autrement que le nom masculin du dieu Brahmâ ; Agri devrait être corrigé par Agni (22), arvdia par avidyâ (40), etc. ; le mot nirvâna mis à part, jamais aucun accent ne se trouve sur les mots cités, sauf sur l'o où il n'en faut pas. Et pourquoi écrire Schoppenhauer ?. — P. Masson-Oursel.

A. David, *Le Modernisme bouddhiste et le Bouddhisme du Bouddha*. Paris, Alcan, 1911, 280 pp., in-8, 5 fr. — « Le Bouddhisme que l'on trouvera exposé dans cet ouvrage n'est pas celui de telle ou telle secte particulière, c'est, autant que les recherches des exégètes nous permettent de nous en rapprocher, le Bouddhisme du Bouddha, celui que les réformistes ou les « modernistes » veulent s'attacher à faire prévaloir en Orient, et, chose plus neuve, à propager en Occident. Nous imiterons ces chrétiens qui, désirant faire connaître l'enseignement de leur Maître, ne s'adressent ni aux Pères de l'Église, ni aux manuels des différentes confessions, mais apportent l'Évangile. » p. 6.

L'auteur s'efforce de dégager de la tradition bouddhique les éléments essentiels et vivants, qu'il croit identiques à ceux que définissent aujourd'hui les propagandistes du bouddhisme rationnel. Le Modernisme bouddhiste ne ferait donc que retenir l'essence du bouddhisme primitif. Cette thèse est développée d'une façon intéressante, mais malheureusement sans qu'on se préoccupe assez d'exposer de façon méthodique et suffisamment instructive le modernisme bouddhiste selon ses divers propagandistes et sans qu'on essaie de justifier historiquement l'hypothèse de la conformité du modernisme avec l'antiquité. C'est un peu comme si, à propos du christianisme, on se donnait la tâche aisée de retrouver dans les Évangiles telle ou telle doctrine, considérée par quelques-uns comme l' « Essence du Christianisme ».

Dans son livre, qui traite successivement de la vie du Bouddha, des quatre vérités sublimes, de la méditation, du Karma, du Nirvâna, du Sangha, l'auteur insiste naturellement sur les éléments rationnels et assimilables à la conscience d'aujourd'hui ; par exemple, le chapitre consacré à la méditation et qui repose en partie sur les travaux et commentaires d'écrivains bouddhistes contemporains, s'attache à la distinguer des exercices extraordinaires avec lesquels on l'a souvent confondue, et à la présenter comme la culture méthodique et raisonnée de la force de concentration mentale ; il y a des pages fort intéressantes (137 et suiv.) sur la culture de la mémoire, l'examen de conscience, la façon de rendre sensibles et fortement présentes certaines idées, comme celles du corps ou de

la mort, l'entraînement de l'attention, l'effort pour rejeter les pensées néfastes, et créer les dispositions favorables. L'auteur vise à démontrer que les extases bouddhiques ne tendent pas à conduire progressivement le disciple à un état d'engourdissement et d'inconscience cataleptique : au contraire l'extase suprême est constituée par un état de parfaite clairvoyance d'esprit (152). De même sont mis en lumière la signification éthique du Nirvâna, la conception rationaliste libérale du Sangha, la possibilité d'appliquer l'esprit de la doctrine bouddhiste à des problèmes d'aujourd'hui, (rôle des femmes, questions sociales). — H. D.

Edward Frank Humphrey, *Politics and religion in the days of Augustine.* New-York, éditeur ?, 1912, 220 pp. in-8. — Sous ce titre un peu vague, M. Humphrey étudie les conflits religieux dans l'empire romain de 395 à 430, en se limitant presque exclusivement à l'Occident et plus particulièrement encore à l'Afrique, sur laquelle nous sommes mieux renseignés. La lutte contre le paganisme, la grande crise donatiste sont donc les principales questions que rencontre sur sa route l'auteur de ce livre : il se borne à rechercher ce que furent, dans ces affaires et durant ces 35 ans, la politique impériale et celle des évêques.

Les lois que nous a conservées le *Code Théodosien*, la correspondance d'Augustin, les actes des conciles africains, suffisent à M. Humphrey pour tracer des événements un tableau un peu terne, mais exact et mesuré. Il insiste avec raison sur la chute de Stilicon en 408, si riche de conséquences pour la politique ecclésiastique : la circonstance fut en effet mise à profit par le parti orthodoxe qui, fort de l'appui des autorités impériales, accentua dès lors son attitude d'intolérance : qu'on se rappelle la fameuse lettre d'Augustin à Vincentius. M. Humphrey donne de copieux extraits des textes essentiels et ses traductions sont suffisamment exactes. Bref, on lira son livre avec profit si l'on y cherche, non des idées générales et des vues d'ensemble, mais seulement des précisions sur les mesures législatives prises à l'égard des hérétiques. Les travaux à consulter étaient nombreux et l'auteur n'en a pas omis d'essentiels : il est fâcheux que, dans l'index bibliographique et dans les notes, les mots français soient trop souvent défigurés. — R. M.

P. Alphandéry, *Notes sur le messianisme médiéval latin* (*XI*e*-XII*e *siècles*) (*École pratique des hautes études ; sciences religieuses*). Paris, Imprimerie nationale, 1912 ; 29 p. in-8. — L'eschatologie médiévale dépend-elle d'une tradition unique ? C'est ce que l'on pouvait conclure des travaux de Sackur ; Selon lui, elle est issue des livres sibyllins judéo-grecs. Dans ces notes fort substantielles, M. Alphandéry réunit des documents qui présentent des traits étrangers à cette tradition. Ce qui les distingue, c'est l'image qu'il nous donne du personnage élu pour détruire les ennemis du Christ ; son élection est liée à certains rites, comme le baptême ou le passage d'un fleuve ; il est souvent annoncé par un prémessie ; sa vie se divise en deux parties, séparées par une retraite dans une caverne, qui précède un retour

triomphal ; il porte alors le vexillum, et il est à la tête de troupes qui sont analogues aux tribus qui suivent le Christ guerrier dans sa marche contre le peuple de l'Antéchrist. D'après l'auteur, il faut reconnaître en ce personnage guerrier une image humaine du Christ guerrier de l'Apocalypse de Jean. Là serait l'origine d'une tradition distincte de la première, à laquelle se seraient mélangés d'autres traits tirés des Apocalypses juives et de l'Évangile de Nicodème. Ce qui ferait le grand intérêt de cette solution, que M. Alphandéry donne seulement comme probable, c'est la transformation du Christ guerrier en un personnage humain. — Émile Bréhier.

C. Eubel, *Hierarchia catholica medii aevi, sive summorum pontificum, S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series ;* tome Ier : *Ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta e documentis tabularii praesertim Vaticani collecta ;* 2e éd. Münster, Regensberg, 1913, VIII-559 pp., in-4°. — C'est à l'usage que les érudits apprécieront la valeur des nombreuses additions et corrections de détail introduites par le P. Eubel dans la nouvelle édition qu'il publie du tome Ier de son célèbre répertoire. Il l'a revisé de très près et paraît avoir tiré convenablement parti des travaux d'ensemble de ces dernières années, comme ceux du P. Berlière pour la Belgique, du P. Savio pour l'Italie, ou la *Gallia christiana novissima* pour la France. Toutefois, nous ne voyons pas qu'il ait utilisé certains travaux plus spéciaux, tels que le *Catalogue des actes des évêques du Mans* de L. Celier, où il eut trouvé maintes rectifications à sa liste épiscopale du Mans. Les listes de cardinaux ont été perfectionnées dans leur disposition matérielle et plusieurs erreurs y ont été corrigées. En vue d'une prochaine édition, indiquons encore cependant que, page 4, n° 25, le nom du cardinal « Stephanus de Ceccano » devrait être suivi de la mention « camerarius S. R. E. » (voir Potthast, *Reg.*, n° 4792 ; *Liber censuum*, p. 459 et 469). Toutes les améliorations apportées par le P. Eubel à son œuvre sont les bienvenues et vaudront à leur auteur une fois de plus la reconnaissance des historiens. — L. Halphen.

Walter Sohm. *Die Schule Johann Sturms und die Kirche Strassburgs in ihrem gegenseitigen Verhältnis 1530-1581.* Munich et Berlin, Oldenbourg, 1912, XIV-318 pp. in-8°. — A Strasbourg, comme dans toutes les villes où s'est posée la question de la réforme religieuse, cette réforme a surtout consisté dans une série de mesures prises par les magistrats municipaux et par les autorites religieuses pour adopter telle ou telle confession de foi proposée par les réformateurs contemporains, pour admettre un prédicateur inspiré des idées nouvelles, pour modifier les règlements et toutes les institutions conformes à la discipline catholique : collèges, chapitres, monastères et fabriques. Tout cela exigeait une transformation qui s'est accomplie progressivement et souvent sans méthode, les réformateurs hésitant entre les églises nouvelles qui cherchaient encore à constituer leur dogme et leur culte. M. W. Sohm nous montre comment les choses se sont passées à Strasbourg et, plus spécialement, la transformation de l'enseignement : l'administration municipale, après avoir réformé l'église,

mit la main sur les écoles pour les soustraire à l'influence des théologiens catholiques ; elle laissait la voie ouverte aux courants d'idées humanistes, et Jean Stourm, dont l'idéal littéraire et religieux est convenablement analysé d'après ses écrits, réalisait ses conceptions en 1538, dans sa célèbre école qui devint le premier établissement pédagogique de Strasbourg. Administrateurs, théologiens et professeurs vécurent en paix jusque vers 1560, mais la vie religieuse si active autour d'eux finit par provoquer des conflits ; Marlach, luthérien de tendances, lutta contre Bucer, Jacques et Jean Stourm qui défendaient les théories calvinistes sur la prédestination.

L'opposition se précisa contre eux à propos de la surveillance de l'enseignement par les autorités religieuses et se termina par la défaite de Stourm qui fut privé de ses fonctions de doyen. Tout cela est exposé clairement avec une connaissance suffisante des nombreux textes où s'exprime la pensée des réformateurs, et, dans ce travail, l'auteur montre qu'il attribue une importance légitime à la fois aux théories religieuses et à l'établissement pratique de la réforme. — R. D.

Marcel Hébert, *Jeanne d'Arc a-t-elle abjuré ?* Paris, Émile Nourry, 1914, 154 pp. in-12. — L'auteur de ce petit livre est le philosophe qui, après avoir quitté l'Église, a publié des ouvrages importants sur *L'évolution de la foi catholique* (1905) et *Le divin* (1907). Il étudie la vie de Jeanne d'Arc en alliant la sympathie respectueuse pour l'héroïne à l'indépendance d'un esprit scientifique. Ses fines remarques sur la psychologie des mystiques méritent de prendre place à côté de celles des Delacroix et des Georges Dumas. Son livre fortifie notre admiration pour Jeanne d'Arc, tout en montrant comment les apologistes actuels développent certains traits légendaires à peine indiqués par les contemporains. — G. W.

Louise F. Brown, *The political activities of the Baptists and Fifth Monarchy men in England during the Interregnum.* Washington, Londres (H. Frowde) et Oxford (Oxford University Press), 1912, 258 p., in-8. — L'auteur de cet excellent petit ouvrage a étudié une des formes qu'a prises l'opposition au régime établi par Cromwell durant le Protectorat : l'opposition religieuse ; les historiens n'ont pas toujours assez nettement distingué cette opposition par scrupule de conscience de l'opposition purement politique des Niveleurs et des Républicains.

Les *Fifth Monarchy men* étaient persuadés que la cinquième monarchie prédite dans le livre de Daniel était sur le point de commencer, bien qu'ils ne fussent pas d'accord sur la date exacte. Il n'y aurait plus d'autre roi que le Christ. Toute Église d'État disparaîtrait. Les dîmes seraient supprimées. Dans l'esprit du parti le plus extrême, tout au moins, la loi anglaise elle-même devait être remplacée par la Bible.

Ces illuminés crurent venu le moment du règne des saints lorsque Cromwell réunit, en juillet 1653, l'assemblée connue sous le nom de « petit Parlement » ou « de Parlement Barbone ». La séparation de ce Parlement causa parmi eux un vif mécontentement, et tandis que la plupart des sectes

acceptaient l'autorité de Cromwell, qui leur assurait la liberté de conscience, ils ne cessèrent de protester contre l' « apostasie » générale et de comploter la chute de la « Bête » qui avait pris la place réservée au Christ.

Tous ces complots, dont la plupart restèrent à l'état de manifestations assez platoniques, sont très clairement élucidés dans le travail de Miss Brown, qui montre aussi l'extrême patience de Cromwell chaque fois qu'il avait affaire aux « tendres consciences ». Miss Brown a bien mis en lumière également les rapports qui existaient entre la secte de la cinquième monarchie et la secte baptiste. Ces rapports expliquent l'attention avec laquelle la police du Protecteur suivait tous ces mouvements, en apparence peu dangereux, mais qui pouvaient le devenir si les idées de la cinquième monarchie se répandaient parmi les baptistes de l'armée et de la marine. Le dernier chapitre est un intéressant exposé de la politique suivie par les hommes de la cinquième monarchie et une partie des baptistes après la mort de Cromwell, politique dont le but était de hâter l'avènement du règne du Christ et qui contribua à la restauration des Stuarts.

La bibliographie est très complète et sera fort utile à tous ceux qui s'occupent de cette période. - D. Pasquet.

Léon Cahen, *Les querelles religieuses et parlementaires sous Louis XV (L'Histoire par les contemporains)*. Paris, Hachette, 1913, in-16, 112 pages. — Excellent recueil « classique », grâce auquel les élèves et les maîtres pourront aisément reconstituer dans ses détails les plus vivants un épisode essentiel du règne de Louis XV. Beaucoup de méthode et de clarté, un choix très judicieux des textes les plus caractéristiques. Ils sont répartis entre huit chapitres : les affaires parlementaires sous la Régence ; — les affaires religieuses sous la Régence ; — la question religieuse de 1720 à 1740 ; — l'affaire des billets de confession ; — la condamnation des Jésuites ; — la révolte des Parlements ; — les affaires de Bretagne : d'Aiguillon et la Chalotais ; — la fin des Parlements. — Une introduction, brève et solide, précise l'organisation des Parlements et la situation du clergé au début du XVIIIe siècle. Chaque chapitre se termine par une petite bibliographie « pratique ». Quelques gravures de l'époque : elles sont peu nombreuses (six seulement), mais fort significatives. Les notes ont été réduites au minimum. — Louis Villat.

Rastoul, *Histoire de la démocratie catholique en France*. Paris, Bloud, 1913, 311 pp. in-12. — L'auteur a dédié son livre à la mémoire de Buchez ; il veut, en effet, comme celui-ci, unir la démocratie avec le catholicisme. Son but est de rappeler le nom des hommes qui, depuis 1789, ont participé à des tentatives de ce genre : ce sont d'abord les curés novateurs des États-Généraux et les évêques démocrates du clergé constitutionnel, puis les libéraux catholiques de la Restauration, Lamennais et les rédacteurs de l'*Avenir*, Buchez avec son école. Survient la révolution de 1848 : c'est l'adhésion à la République, la campagne de *l'Ère nouvelle* et d'Arnaud de l'Ariège. Sous

l'Empire, les Gratry, les Perreyve continuent la tradition. Des catholiques, Wallon, Étienne Lamy, contribuent à fonder la troisième République ; enfin Léon XIII, par la politique du ralliement et l'encyclique *Rerum novarum*, donne satisfaction aux besoins de la France moderne. L'auteur défend courageusement ses idées : il ne craint pas de reconnaître les mérites du clergé assermenté, ou de reprocher aux démocrates chrétiens de 1898 leur adhésion à l'antisémitisme. Seulement il n'indique point les causes profondes qui ont fait échouer tous les essais de conciliation vantés par lui ; suffit-il de souhaiter, comme lui, la venue d'un nouveau Léon XIII ? — G. W.

Henri Joly, *La Compagnie de Saint Sulpice*. Paris, Bloud, 1914, 64 pp., in-12. — Courte étude historique et apologétique, où ressortent les noms d'Olier, de Tronson et d'Émery.

André Hallays, *Le couvent des Carmes*. Paris, Bloud, 1913, 61 pp., in-12. — Dans cette monographie d'un édifice de Paris, l'histoire des faits est moins intéressante que la description de l'église des Carmes. — G. W.

Revue Lacordaire, t. I. Paris, Lethielleux, 1913, 416 pp., in-8. — Les dominicains de la province de France préparent une édition critique et complète des œuvres de Lacordaire, qui doit comprendre une quinzaine de volumes. La Revue Lacordaire est destinée à servir d'organe et d'annexe à leur grande publication. Le premier volume contient des articles de fonds, sérieux et documentés, particulièrement sur la vocation dominicaine de Lacordaire, et beaucoup de lettres inédites, écrites ou reçues par lui ; plusieurs de ces lettres, surtout la correspondance avec Guéranger, offrent un vif intérêt. Ce premier volume permet d'augurer favorablement de la nouvelle Revue, et fait souhaiter que les dominicains mènent à bien la grande édition qui sera si utile pour l'histoire religieuse de la France contemporaine. — G. W.

Bontoux, *Louis Veuillot et les mauvais maîtres de son temps*. Paris, Perrin, 1913, 375 pp. in-12. — Voici un des volumes qu'a fait paraître le centenaire de la naissance de Veuillot. C'est un recueil d'extraits des critiques dirigées par lui contre des poètes comme Béranger, Lamartine et Victor Hugo, contre des romanciers comme Eugène Sue et George Sand, des historiens comme Renan et Michelet, des orateurs comme Guizot et Thiers, contre d'autres encore. M. le chanoine Bontoux a fait ce choix dans une intention édifiante ; le lecteur désintéressé verra dans ce livre un recueil commode de morceaux choisis de Veuillot sur les grands écrivains français du dix-neuvième siècle, et pourra s'en servir pour apprécier le style et la polémique du célèbre journaliste. — G. W.

Albert Bayet, *La casuistique chrétienne contemporaine*. Paris, Félix Alcan, 1913, 172 pp. in-12. — La casuistique, dit M. Bayet, qui paraissait

frappée à mort par les *Provinciales*, a repris une force nouvelle. Le clergé français la condamnait au XVIIe siècle ; au XIXe siècle le théologien qui l'avait renouvelée, Alphonse de Liguori, a été canonisé par Rome, et le triomphe de l'ultramontanisme a obligé les catholiques français d'accepter la doctrine revenue d'Italie. L'auteur l'a étudiée avec soin dans les livres du jésuite Gury et dans les manuels qu'emploient les séminaires ; il montre comment des casuistes parfaitement honnêtes arrivent à multiplier les conseils d'immoralité. Paul Bert l'avait déjà exposé dans son livre sur la morale des Jésuites ; M. Bayet refait la démonstration de Paul Bert avec plus de science et de rigueur. — G. W.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Dr ADOLF ERMAN, *Die Hieroglyphen*. Berlin und Leipzig, Sammlung Göschen, 1912, 91 p. in-12. — Il faut féliciter l'éminent directeur du musée égyptien de Berlin, d'avoir consenti à donner dans cette petite bibliothèque populaire ce court, mais très substantiel opuscule qui renseigne avec une précision succincte sur l'histoire du déchiffrement des hiéroglyphes, leur nature, les modalités d'écriture, la formation et l'évolution des caractères, la grammaire égyptienne, et qui présente par surcroît des exemples de traduction. Ces 90 pages permettent une initiation à l'égyptologie plus sûre et plus étendue que la lecture de maints gros ouvrages. — P. MASSON-OURSEL.

Dr M. WINTERNITZ, *Geschichte der Indischen Litteratur*. Leipzig, Amelang, t. I, 2e éd., 1909 (1re éd. 1907), XIII-505 pages, grand 8° ; t. II, 1re partie, *Die Buddhistische Litteratur, ibid*, 1913, VI-288 pages, grand 8°. — Esquisser une histoire de littérature indienne est une entreprise épineuse et ardue : il faut explorer un champ d'études qui s'étend à trois millénaires, dans lequel la chronologie, malgré des progrès certains, est encore des plus indécises, et où les données les plus modernes sont quelquefois révélatrices d'éléments très antiques. Les rivalités religieuses, la dévastation islamique ont creusé d'énormes lacunes que combleront difficilement les découvertes archéologiques ou épigraphiques et les efforts ingénieux de la critique. Des figures de tout premier plan, telles que celle d'Açvaghosa, nous apparaissent presque chaque année sous un aspect nouveau, à mesure que des matériaux récemment exhumés diminuent quelque peu notre ignorance. La tradition a veillé jalousement sur certaines œuvres, dédaigné telles autres ; et celles même dont la culture indienne a fait son aliment constant n'ont guère été abordées d'une manière objective par la critique indigène. Enfin l'histoire de la littérature est particulièrement complexe quand il s'agit de l'Inde ; car l'enquête doit embrasser non seulement les œuvres proprement littéraires, épopée, roman, fable, poésie,

théâtre ; mais surtout la masse des textes religieux ou philosophiques, bases de cette civilisation.

M. W. s'est tiré avec honneur de ces difficultés, et d'autres encore. Quoique l'œuvre attende, pour que le tome II soit parachevé, la publication d'un second demi-volume, c'est dès à présent le travail le plus recommandable en ce genre. La première partie contient une introduction, deux cents pages sur la littérature védique, autant sur les épopées et les purâṇas. La première fraction de la deuxième partie, qui vient de paraître en 1913, est consacrée au Bouddhisme et se divise tout naturellement en étude de la littérature pâlie, canonique ou non canonique, et de la littérature sanscrite ou mêlée de sanscrit. La nature des sujets imprimait à la tâche de l'auteur un caractère différent dans ces deux ouvrages. Dans la première partie la nécessité d'initier le lecteur à des œuvres énormes, telles que les Vedas ou le Mahâbhârata, forcèrent M. W. à de longues analyses, à d'abondantes citations : il était « porté par son sujet », quoique maintes pages montrassent qu'il le dominait toujours. Quand il s'est agi du Bouddhisme, l'œuvre est devenue plus difficile, non seulement parce qu'antérieurement les exposés d'ensemble furent rares, mais parce qu'ici l'effort critique s'applique aux textes depuis bien moins de temps. Cette section de l'ouvrage présente donc une valeur particulière, quoique, ici ou là, les qualités soient les mêmes : une extrême lucidité, avec un scrupuleux souci d'être approximativement complet ; aussi ce livre a-t-il le droit de se proclamer fait pour le grand public et pour les orientalistes à la fois. L'auteur reconnaît implicitement ce caractère différent des deux parties de son travail, en dédiant la première section à Léopold von Schroeder, qui tenta naguère un tableau d'ensemble analogue ; et en ne dédiant à personne la seconde partie, quoiqu'il se plaise à reconnaître ce que doit son œuvre, par exemple, à l'effort synthétique comme aux publications si méritoires de de M. de la Vallée-Poussin, et aux si pénétrants « Bulletins » de M. Barth.

Toute qualité a sa contre-partie, qui peut n'être pas un défaut, mais qui présente une moindre valeur. Le très louable souci d'objectivité dont M. W. a fait preuve le conduit souvent à des appréciations moyennes, intermédiaires entre des thèses opposées, mais par là même moins caractérisées, par conséquent à quelque mollesse de jugement. Par exemple à propos de la signification du Ṛgveda, au lieu d'opposer avec vigueur l'exégèse naturaliste d'un Max Müller et l'interprétation ritualiste inaugurée par Bergaigne, on assure, sans préciser dans le détail, qu'il faut distinguer diverses catégories d'hymnes, d'époques différentes (65) : certaines d'entre elles renferment des formules cultuelles d'origine sacerdotale ; mais la vieille théorie selon laquelle le Ṛg serait une création de la poésie populaire garderait un bien fondé relatif (70). — C'est encore à ce très louable souci d'objectivité qu'il faut sans doute imputer la répugnance de l'auteur non seulement à énoncer des hypothèses, mais à exposer les hypothèses d'autrui. Soit le problème si énigmatique de la relation entre la culture brahmanique et la culture védique, séparées par de profondes différences dans les croyances et jusque dans le langage ; on ne nous dissimule pas

la lacune (66), mais on ne dit rien des conjectures émises à ce propos et l'on ne tente aucun effort personnel pour approfondir la question. Il faut sans doute se défier des ouvrages explicatifs ; cependant la tâche de l'historien ne doit viser à décrire les faits que pour en rechercher l'enchaînement : les œuvres vraiment utiles et durables sont celles qui, par certaines vues quelquefois systématiques ou hasardeuses, mais fécondes, ouvrent des directions nouvelles ; sinon l'œuvre peut être d'excellente vulgarisation, mais elle manque d'originalité. M. W., dans son consciencieux premier volume, pourrait souvent être jugé ainsi. Hâtons-nous d'ajouter qu'en ce qui concerne le second volume, le simple exposé analytique et narratif est, à propos des œuvres bouddhiques si dispersées, encore si mal défrichées, ce que nous pouvions souhaiter de mieux, et que le travail exécuté constitue un répertoire précieux, non seulement parce qu'il est presque unique en son genre, mais parce qu'il exprime assez adéquatement l'état actuel de nos connaissances en ces matières. — P. Masson-Oursel.

Myrrha Lot-Borodine, *Le Roman Idyllique au Moyen Age*. Paris, Picard, 1913, 271 p. in-8. — C'est au public lettré, amoureux de notre vieille littérature médiévale que s'adresse ce petit livre, joliment écrit et délicatement pensé. En mettant en relief, hors de la masse des romans dits « d'aventures », cinq œuvres consacrées à la merveilleuse histoire de deux enfants qui s'éveillent à l'amour en même temps qu'à la vie, Madame Lot-Borodine a voulu souligner les caractères de la littérature idyllique du moyen âge et étudier l'art de ces romanciers français du XIIe et du XIIIe siècle. Grâce à une alliance heureuse de claires analyses, de citations bien choisies et de fines observations de détail, Madame Lot-Borodine s'est parfaitement acquittée de la tâche qu'elle a assumée et la lecture de son livre invitera de nombreux lecteurs à connaître mieux encore, pour les goûter davantage, les cinq romans idylliques que cet ouvrage étudie. Sans doute, parmi les œuvres auxquelles Madame Lot-Borodine s'attache, toutes n'ont point une égale valeur. Si *Aucassin et Nicolette*, devenus presque classiques, si *Floire et Blancheflor* comptent parmi les plus exquises créations de la poésie médiévale, si *Galeran de Bretagne* renferme maintes scènes jolies et bien venues, *Guillaume de Palerme* et surtout l'*Escoufle* valent plus par une pittoresque description des mœurs féodales ou bourgeoises que par une très profonde analyse sentimentale. Mais chacun de ces cinq romans est empreint d'un charme particulier qui s'exhale de la peinture simple et naïve de deux enfants qui s'aiment et qui s'avouent ingénument leur amour dans un décor d'éternel printemps. Avec une heureuse sobriété de touches, les romanciers idylliques excellent à peindre la fraîcheur des sentiments amoureux au milieu d'un cadre de verdure et de floraison printanières ; les premiers souffles du printemps y caressent des cœurs qui s'ouvrent à l'amour et dans ces œuvres, comme dit finement Madame Lot-Borodine, « le printemps qui fleurit éternellement... est le printemps du cœur et la

délicatesse des émotions premières s'harmonise avec l'aube de la vie sentimentale » (p. 6).

Cette formule d'un art averti et maître de tous ses moyens ne devait point demeurer longtemps en vigueur ; au récit de l'amour ingénu et idyllique, les poètes du moyen âge substituèrent des narrations sentimentales conçues suivant les règles de l'amour courtois qui alambique les passions et impose aux amants un protocole minutieux et formaliste ; l'amoureux, tremblant, hésitant, observant les commandements de Chrétien de Troyes :

« Qui amer viaut, doter l'estuet
ou se ce non amer ne puet »

vint remplacer Aucassin, sûr de sa passion et de son cœur. Aussi bien, puisque ces romans idylliques forment un groupe spécial dans la vaste littérature romanesque du moyen âge, puisque Madame Lot-Borodine n'a point de peine à démontrer qu'ils sont profondément originaux et qu'ils incarnent une des plus jolies formes de l'âme littéraire médiévale, on se prend à regretter que ce livre ne soit pas d'un plus gros format et qu'il ne renferme point une traduction ou une adaptation de quelqu'une de ces œuvres. Si Aucassin et Nicolette, traduits à diverses reprises en français, en anglais et en allemand, sont connus aujourd'hui de tous les lettrés, l'*Escoufle*, *Galeran de Bretagne* et surtout *Floire et Blancheflor* mériteraient une égale renommée et il nous paraît certain que des adaptations de ces romans recevraient le plus favorable accueil d'un public très étendu. — Georges Huisman.

Mathilde Laigle, *Le livre des Trois Vertus de Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire* (*Bibliothèque du XVe siècle*). Paris, Champion, 1912, XII-375 p. in-8, avec 2 planches. — Vers 1405, Christine de Pisan composa le *Livre des Trois Vertus* (Raison, Justice, Droicture) qui exposait à toutes les femmes du XVe siècle les règles complètes de l'éducation et du savoir-vivre. L'ouvrage de Madame M. Laigle n'est qu'une très copieuse introduction à l'édition critique de ce *Livre*, qui va paraître incessamment : l'auteur s'y propose de nous montrer la valeur de l'œuvre de Christine de Pisan en la replaçant dans son milieu historique et littéraire. Pour nous faire admirer « les idées jeunes et fraîches..., les pensées justes, gracieuses et élevées » de Christine de Pisan, Madame Laigle ne ménage ni les arguments les plus convaincants ni les éloges les plus chaleureux. Avouerons-nous que nous ne partageons point son enthousiasme ? Tout en reconnaissant que le *Livre des Trois Vertus* exhale une saine et agréable odeur d'honnêteté, nous n'y relevons rien de profondément original, parmi les sages préceptes moraux qui garnissent ses rubriques. Quoi qu'il en soit, Madame Laigle a fait preuve de goût en extrayant habilement du texte de Christine de Pisan une série de faits précis, clairement commentés à l'aide de nombreux exemples empruntés aux documents historiques et littéraires du règne de Charles VI. Ses développements abondants sur l'*Éducation et l'Instruction de*

la jeunesse (pp. 155-194), sur la *Femme émancipée* (pp. 197-227), sur la *Situation de la femme vis-à-vis de son mari* (pp. 231-259) et sur la *Gestion des Finances et des revenus du ménage* (p. 263-303) intéresseront tous les historiens de la société française du moyen âge. Sur la condition des femmes nobles, bourgeoises ou roturières, en même temps que sur la vie privée au XVe siècle, on trouvera dans ces pages maints détails précis et exacts qui révèlent chez Madame Laigle une connaissance approfondie des choses du moyen âge. — G. H.

W. Heubi, *François Ier et le mouvement intellectuel en France, 1515-1547*. Lausanne, 1913, VI-158 pp., in-8°. — Pour nous donner une idée de l'influence exercée par François Ier sur le mouvement intellectuel de son époque, M. Heubi énumère brièvement dans un ordre presque chronologique tous les évènements qui ont accompagné la réforme religieuse et la renaissance littéraire en France. Il conclut en nous montrant François Ier protecteur éclairé de l'élite intellectuelle et favorable à une réforme religieuse modérée faite par l'Église elle-même, mais hostile à la création d'églises dissidentes. Les intentions de l'auteur sont louables, et ses conclusions peuvent être partiellement acceptées, mais l'ouvrage n'en révèle pas moins une grande inexpérience. La méthode qui consiste à mentionner successivement des faits d'ordre très différent, à sauter des procès d'hérétiques aux privilèges d'imprimerie et aux luttes avec la Sorbonne est sans valeur, si même elle peut mériter le nom de méthode. L'auteur fait usage de toutes les flagorneries contenues dans les épitres dédicatoires adressées au roi pour solliciter des privilèges d'imprimerie, alors que la critique la plus simple devrait le mettre en défiance : ces préfaces ne signifient rien de plus que le préambule des lettres patentes qui affirment l'utilité de la science et de la littérature. Tout cela, ce sont des lieux communs qui traînent depuis longtemps chez les imprimeurs et dans les chancelleries. Ajoutons à cela que M. Heubi, qui ignore certains travaux récents, adopte sans discussion le panégyrique un peu démodé de P. Paris, et ne nous étonnons pas s'il nous présente un portrait tout à fait élogieux, mais complètement faux, de François Ier. Nous relevons même, çà et là, nombre d'affirmations surprenantes. François Ier « ne connaissant ni la rancune ni la cruauté » fut « généreux jusqu'à la naïveté envers le connétable de Bourbon ». Nous apprenons que, s'il a toujours été considéré comme un monarque absolu, c'est à tort, car « il ne put se passer ni du concours du Parlement, ni de l'approbation de la Sorbonne ». Il y a mieux : M. Heubi écrit : « contre le roi, le Parlement fut le principal défenseur des théories absolutistes ». Et la preuve, c'est l'opposition faite par les Parlementaires au Concordat, « parce qu'ils y voyaient un danger pour la monarchie ». De telles affirmations ne se discutent pas : il suffit de renvoyer leurs auteurs aux manuels d'histoire les plus élémentaires. — R. D.

Daniel Delafarge, *La Vie et l'Œuvre de Palissot* (1730-1814). Paris, Hachette, 1912, XXI-555 p., in-8. — *L'Affaire de l'abbé Morellet en 1760.*

Paris, Hachette, 1912, VIII-81 p., in-8. — Nettement limitée, organisée autour d'un personnage littéraire de médiocre talent, dont la production fut peu abondante, se mouvant dans un milieu déjà bien connu, qu'elle éclaire pourtant de quelques lumières nouvelles, cette étude offrait sinon le plus attrayant, du moins le plus heureusement choisi, le moins périlleux des sujets de thèse. On ne s'étonnera donc pas d'apprendre que le livre est réussi, instructif et de lecture aisée. Si l'auteur ne donne pas beaucoup à l'agrément, du moins la probité de son style égale-t-elle la conscience de ses recherches.

Je trouverais peut-être dans ce livre quelque lenteur. Il était inutile, je crois, d'analyser si longuement les moindres œuvres de Palissot, d'exposer toutes les critiques qu'en firent ses contemporains, toutes celles qu'ils auraient pu faire : les défauts de l'auteur n'étant point variés, ces critiques, à se répéter, risquent de contracter la monotonie ennuyeuse des œuvres mêmes. On ne pouvait espérer que M. Delafarge suscitât notre intérêt pour une œuvre où les fragments les plus éclatants sont pitoyablement mornes ; avec plus de prestesse il aurait peut-être atténué notre ennui : après tout, nous aurions alors eu une idée moins juste de son héros. Mais ceci dit, il reste à reconnaître que tous les faits de la querelle entre Palissot et les Encyclopédistes, plus généralement entre les philosophes et les antiphilosophes, et aussi les rapports des uns et des autres avec le gouvernement, trouvent dans cette étude de très curieux et significatifs éclaircissements. Des personnages considérables dans notre histoire intellectuelle, tiennent ici une place importante et certains traits de leur physionomie morale ressortent mieux par la suite : Voltaire accuse son caractère finaud de diplomate prudent et habile, d'Alembert se révèle intraitable et intolérant ; Rousseau par contre est plus indulgent, plus indifférent qu'on ne serait tenté de le croire. Au milieu de ces grands hommes, Palissot passe, content de lui et médiocre, lettré, sans doute, « gendelettre » surtout, et somme toute faible littérateur. Courtisan du pouvoir sous Louis XV et sous Louis XVI, aux pieds des tribuns révolutionnaires, Thermidorien convaincu, et des premiers à féliciter le Premier Consul puis l'Empereur, il montre par son histoire que la souplesse d'échine, le désir d'arriver et la confiance en soi ne suffisent pas toujours à vous mettre hors de pair.

M. Delafarge a consacré sa thèse complémentaire à l'étude d'un petit évènement lié à la carrière de Palissot. Après la représentation de ses *Philosophes*, parmi les brochures publiées, un pamphlet parut dans le clan des Philosophes, la *Vision de Charles Palissot*, dont l'auteur était l'abbé Morellet, presque un débutant dans la littérature. Maladroite par quelques détails, la brochure attira les foudres gouvernementales. Il y eut poursuite, courte détention de Morellet à la Bastille, prompt élargissement. Ce sont les épisodes divers de cette affaire minuscule mais amusante que M. Delafarge nous conte fort complètement. — Georges Ascoli.

Gilbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*. Paris, Hachette, 1913, VIII-448 p. in-16,

3 fr. 50. — Ce volume forme la suite de *L'Exotisme américain dans la Littérature française au XVIe siècle*. Il se distingue d'abord de la plupart des ouvrages d'histoire littéraire parce qu'il est amusant, je dis amusant et non pas seulement intéressant : on le lit d'un bout à l'autre avec le plus grand plaisir, tant ces histoires de sauvages et de sauvagesses y apportent de couleur et de charme même dans leur monotonie. De plus, ce livre, accompagné du précédent, et en attendant celui que l'auteur prépare sur l'exotisme de Chateaubriand, jette un jour aussi nouveau que précieux sur les rapports de la littérature et des mœurs, et, plus généralement, sur les transformations des idées. L'Amérique et, en général, les pays lointains récemment découverts ou explorés fournissent un des aliments qui, pendant une certaine période, ont nourri la pensée européenne et ont contribué à la modifier. L'homme moderne s'ébauche peu à peu sous des influences comme celle-là ; et non pas seulement le savant, le philosophe et le littérateur, mais l'homme tout court : car les récits de voyages sont entre les mains de tous les adolescents, les imaginaires dérivant des véritables qu'ils prolongent et amplifient. Il faudrait maintenant que quelqu'un de ceux à qui est familière la littérature du XVIIe et du XVIIIe siècle étudiât l'influence, sur les idées courantes et sur l'enseignement, des découvertes scientifiques et particulièrement astronomiques. Avec l'ouvrage de M. Mornet sur les *Sciences de la Nature* et les récents travaux de M. Lanson sur les origines de l'esprit philosophique, on commencerait à voir un peu plus clair dans cette période de l'histoire des idées, si négligée jusqu'ici. M. Chinard a lu attentivement une centaine de récits de voyage en Amérique publiés pendant ces deux siècles, sans compter les *Relations* des missionnaires et les *Lettres édifiantes et curieuses* : plus toutes les Utopies ou Voyages imaginaires, les romans et les pièces à prétentions exotiques. Les relations et les histoires de voyages, par les idées qu'elles expriment ou qu'elles suggèrent, préparent les paradoxes de Rousseau dans ses deux premiers *Discours* ; lesquels ainsi restent des paradoxes, mais ne sont nullement des nouveautés. L'accent, le ton, la passion, voilà le nouveau. Depuis, le spectacle de l'innocence et du bonheur de certains sauvages a servi à fonder les théories des philosophes de l'anarchie. Je me souviens avoir entendu Élie Reclus protester de ce point de vue contre le dogme de la méchanceté foncière de l'homme. L'auteur, qui veut pouvoir être lu de tous, se montre extrêmement réservé sur les chapitres de la pudeur et de la religion ; il montre néanmoins quelles graves conséquences autorisaient les constatations faites par des missionnaires même : religion comme pudeur pouvaient bien être une affaire de climat. Les mêmes textes préparent aussi, par les quelques descriptions qu'ils contiennent, l'exotisme de Bernardin et de Chateaubriand : mais fort peu. Le talent, ou l'audace, ou simplement l'idée de décrire, a manqué à ces aventuriers, colons ou missionnaires. M. Chinard cite quelques passages choisis comme les mieux venus : s'ils *décrivent* passablement, ils n'*évoquent* guère. Le moindre collégien communiquerait aujourd'hui une impression bien plus vive. C'est que le romantisme a passé par là : nul détail ne fait mieux voir son

influence. L'auteur indique lui-même, en tête de son ouvrage, et ce qu'il a fait et ce qu'il n'a pas entrepris de faire : il faut lire ces pages très justes, et lui savoir beaucoup de gré d'avoir si heureusement réalisé son dessein. — P. Van Tieghem.

Pierre Ladoué, *Un précurseur du Romantisme : Millevoye (1782-1816). Essai d'histoire littéraire*. Paris, Perrin, 1912, xvi-413 p. in-8 ; 5 fr. — C'est une monographie très consciencieuse, très complète, fondée sur des investigations très variées et un dépouillement minutieux des sources, et qui épuise probablement le sujet. Je ne vois pas très bien en effet ce que l'on pourrait ajouter d'important à cette étude détaillée d'un poète qui est mort à trente-trois ans, dont la carrière littéraire embrasse au maximum quinze années, qui n'a été que poète, et poète, à tout prendre, bien médiocre ; dont l'œuvre ne peut être étudiée que du point de vue de l'art, en comprenant dans ce mot les questions de langue, de style, de versification, le cadre et les motifs, car elle ne repose sur aucune idée et aucun sentiment. Il est même rare dans l'histoire des littératures de voir un poète un peu célèbre dont l'œuvre soit aussi effroyablement vide que celle-ci. En cela elle est parfaitement représentative de son époque, et c'est là le grand intérêt de Millevoye : incapable de s'affranchir, il a docilement obéi aux plus légères impulsions, classique ici, là troubadour, toujours empressé à donner au public et à la critique ce qu'on goûtait dans le moment, ce qui paraissait avoir la vogue ; jamais personnel, jamais lui-même, sauf dans quelques morceaux élégiaques, et encore ils portent la livrée du jour. « Précurseur du Romantisme », Millevoye selon moi l'est fort peu : il est un excellent représentant du genre troubadour, que M. Ladoué aurait peut-être pu étudier à ce propos ; il écoute un instant une inspiration vaguement scandinave qui vient d'Ossian et de l'*Edda*, et qui n'a rien donné au vrai Romantisme. Les précurseurs du Romantisme, à ce moment-là, écrivaient en prose, sauf de rares exceptions. Millevoye est une victime de la poésie, de la poésie légère, de l'*Almanach des Muses* et du *Chansonnier des Grâces :* c'est un attardé et un hésitant bien plus qu'un précurseur. Il y a, p. 246, sur Ossian et Parny quelques jugements discutables sur lesquels je reviendrai ailleurs. — P. Van Tieghem.

Christian Maréchal, *La Jeunesse de La Mennais*, Contribution à l'étude des origines du romantisme religieux en France au xixe siècle, d'après des documents nouveaux et inédits. Paris, Perrin, 1913, xiii-719 p. in-8. — On sait comme l'auteur connaît intimement La Mennais, et qu'il a déjà consacré plusieurs volumes considérables à sa famille, à ses ouvrages et à son influence sur ses contemporains. Cette fois, il suit dans le détail la biographie de La Mennais jusqu'à la publication du premier volume de l'*Essai sur l'Indifférence* qui lui conféra brusquement la célébrité (1782-1817). Il insiste surtout sur les crises morales par lesquelles il passa de l'indifférence à la foi, sur les étapes successives de sa conversion, sur toute cette période exceptionnellement longue qui le conduisit de la première

vocation au sacerdoce. Il montre dans le premier volume de l'*Essai* quelques indices qui permettent de deviner dans quel sens particulier inclinera bientôt la doctrine mennaisienne. D'après lui, l'influence de Rousseau, le conseiller le plus écouté de ses premières années, et contre qui se déploie l'éloquente argumentation de l'*Essai*, reste néanmoins agissante : elle reprendra bientôt le fougueux polémiste, et l'entraînera hors du droit chemin de l'Église. Ce gros livre paraît en annoncer plusieurs autres destinés à suivre la pensée de La Mennais à travers des périodes successives. L'auteur a pu éclairer sa marche de façon très neuve et très heureuse, en consultant des textes inédits de La Mennais et en dépouillant les cours professés par ses maîtres à Saint-Sulpice. L'histoire générale de la littérature profitera, pour quelques précisions, des connexions qu'il établit avec Chateaubriand et Bonald. Cet ouvrage est soutenu d'une solide érudition, et animé d'une chaude éloquence qui attache et retient. — P. Van Tieghem.

Max. Fuchs, *Théodore de Banville, 1823-1891*. Paris, Cornély, 1912, x-528 p., in-8°. — Si l'on doit se montrer exigeant pour l'auteur qui prétend apporter un travail nouveau sur un sujet déjà souvent étudié, on ne doit pas oublier combien est plus difficile et délicate une étude d'ensemble sur un écrivain à propos de qui presque rien n'a encore été publié, un écrivain récemment disparu. Il faut donc louer M. Fuchs de ne pas avoir reculé devant une œuvre audacieuse, et même si l'on n'est pas complètement satisfait, lui savoir gré de tout ce qu'il apporte. Aussi n'insisterai-je point sur les critiques. Je n'incriminerai pas longuement un plan dont l'auteur a pressenti lui-même les faiblesses et le danger. S'il a cru s'y devoir tenir pourtant, j'avoue que ses raisons sont fragiles. Je ne soulignerai pas les divisions arbitraires, les rapprochements inattendus que ce plan provoque, les répétitions surtout, d'autant plus regrettables que présenter plusieurs fois la même idée n'équivaut point du tout à lui donner la valeur qu'elle aurait prise, si on l'avait exprimée en un seul endroit, mais d'un trait net, en bonne place. Je ne ferai que signaler les lacunes : si M. Fuchs avait mieux su se dégager des *publications* de son auteur, il aurait pu mieux faire connaître l'homme et sa vie ; on aimerait un chapitre sur les « amitiés littéraires », qui nous aurait fait comprendre quelle a été la place et le rôle de Banville dans la société littéraire ; on s'étonne de l'insuffisance des renseignements sur les maîtres et les disciples du poète ; on aurait pu mieux voir ce qu'il devait à Gautier, à Musset ou à Sainte-Beuve. Et outre Bouchor, on aurait pu, parmi ses héritiers, compter Richepin, Rostand, Rivoire, d'autres encore. Enfin, j'aurais aussi des réserves à faire sur les chapitres proprement techniques, sur la lenteur et les obscurités de certains développements relatifs au rythme, la faiblesse notoire des pages relatives à la langue (ce sont peut-être celles où se révèle le mieux l'ignorance où est l'auteur de la production littéraire au début du XIXe siècle), les lacunes et les maladresses dans l'étude des sources. Mais avec tout cela, j'aurai grand plaisir à rendre hommage à tous les mérites de M. Fuchs. J'ai déjà signalé son heureuse audace ; je le féliciterai aussi de

l'ardeur avec laquelle il a composé son livre ; tout acquis à l'art du poète, tout acquis aux idées de l'homme, il a su prêter aux pages un peu lentes parfois qu'il leur consacre, de la vie et de la flamme. Il a aussi établi d'une façon très juste, contre les décisions communément acceptées, quoique prononcées un peu vite par des esprits simplificateurs ou paresseux, quelle était la poétique de Banville ; il a ingénieusement tiré du *Petit Traité de Poésie*, comme des *Feuilletons* ou des *Souvenirs* de l'auteur, les théories qu'il a véritablement professées sur le rythme et surtout la rime ; et M. Fuchs a démontré amplement qu'on est injuste pour Banville quand on ne veut voir en lui qu'un *funambule*, ami avant tout de l'acrobatie prosodique et de la rime millionnaire. Banville sait plier aux exigences de ses sujets la forme de ses poèmes, atténuer, estomper, aussi bien que plaquer de l'or ; il n'est point un poète sans idées ; et ses idées, même dans les *Odes Funambulesques* il a su les exprimer. S'il a ri, à l'heure où d'autres trouvaient qu'il y avait mieux à faire qu'à rire, n'oublions point que le rire peut être combatif, et le sien l'a été ; et il n'a pas été le seul amuseur de la génération qui autour de lui acclamait Labiche et About, cet About que Banville détestait parce qu'il détenait le succès, parce qu'il était un de ces Normaliens qui, avec Sarcey, cherchaient chicane au poète, cet About avec lequel il avait pourtant une grande parenté de goûts et d'esprit. — Georges Ascoli.

Max. Fuchs, *Lexique du « Journal des Goncourt ». Contribution à l'Histoire de la Langue Française pendant la seconde moitié du* xix*e siècle*. Paris, Cornély, 1912, xxxii-152 p., in-8°. — Il semble qu'on devrait, avant d'entreprendre les travaux de ce genre, avoir une connaissance particulière de la langue des principaux écrivains et du public de l'époque. Sinon, si l'on en est réduit à reconnaître archaismes ou néologismes, à coups de dictionnaires toujours incomplets, le travail de dépouillement qu'on exécute, utile certes, reste dépourvu d'intérêt immédiat. M. Fuchs l'a senti, et modeste, il affirme que son étude ne pourra servir que lorsqu'on aura établi pour tous les auteurs contemporains des Goncourt, des glossaires analogues au sien. J'aime cette humilité, ce désintéressement dans le travail ; je ne puis m'empêcher cependant de regretter que ce lexique n'ait point été composé par quelqu'un qui connût parfaitement et dans sa totalité le monde et l'œuvre des romantiques et des parnassiens. Les quelques pages d'introduction, où l'on nous résume hâtivement les conclusions de l'étude, y eussent gagné en intérêt et en justesse. Pourtant, il est indiscutable que ce livre sera de quelque profit à M. Brunot quand il entreprendra l'histoire de la langue française au xix*e* siècle, et qu'il voudra nous expliquer son avilissement. — G. A.

M. Wilmotte, *La culture française en Belgique*. Paris, Champion, 1912, xii-370 pp. in-12. — Le célèbre professeur de Liège défend depuis longtemps la culture française contre les flamingants. Il est persuadé que la Belgique perdrait beaucoup en s'isolant de la France, en renonçant à l'idiome si

bien manié par tous les grands écrivains de sa nation. Dès le moyen âge la francisation a commencé dans le pays de Froissart et de Commynes ; elle continue dans les siècles suivants. Le XIX' siècle voit naître les conflits linguistiques, la lutte acharnée des Flamands et des Allemands contre l'influence française ; mais elle voit se former aussi une littérature belge dont tous les maîtres, Wallons ou Flamands, se servent de notre langue. La brillante démonstration historique de M. Wilmotte, accompagnée de jugements littéraires délicats et pénétrants, convaincra tous les esprits non prévenus. — G. W.

Ouvrages reçus par la Revue et dont il sera rendu compte ultérieurement :

N. Karéiev, *Œuvres complètes*, t. III, *Critique du matérialisme économique*, Saint-Pétersbourg, éd. Promotheus (en russe).

N. Karéiev, *L'essence du processus historique et le rôle de l'individu dans l'histoire*. 2me édition complétée, St-Pétersbourg, 1914 (en russe).

D. Draghicesco, *L'idéal créateur* (*Bibl. de Phil. cont.*), Paris, Alcan, 1914, in-8.

J. Hirsch, *Die Genesis des Ruhmes*, Leipzig, Barth, 1914, in-8.

A. Cartault, *L'Intellectuel* (*Bibl. de Phil. cont.*), Paris, Alcan, 1914, in-8.

E. Borel, *Le Hasard*, Paris, Alcan, 1914, in-16.

P. Camille Revel, *Le hasard, sa loi et ses conséquences dans les sciences et en philosophie*, suivi d'un *Essai sur la Metempsycose d'espèce* (Nouv. éd.), Paris, Durville, 1914, in-8.

Ewald, *Siegelkunde*; — Hauptmann, *Wappenkunde*, — Munich et Berlin, Oldenbourg, 1914, in-8.

Ed. Fueter, *Histoire de l'Historiographie moderne*, traduit de l'allemand par E. Jeanmaire, Paris, Alcan, 1914, in-8.

Louis Halphen, *L'Histoire en France depuis cent ans*, Paris, Colin, 1914, in-18.

Ales Hrdlička, *Early Man in South America*, Washington, 1912, in-8.

A. Dussaud, *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de l'Egée*, Paris, Geuthner, 1914, in-8.

A. Jardé, *La Grèce antique et la vie grecque*, Paris, Delagrave, 1914, in-12.

Tout, *The Place of The Reign of Edward II in english History*, Manchester, 1914, in-8.

J. Tait, éd., *Chronica Johannis de Reading et Anonymi Cantuariensis, 1346-1367*, Manchester Univ. Press, 1914, in-8.

Cartellieri, *Heinrich VI und der Höhepunkt der staufischen Kaiserpolitik*, Leipzig, Dyk, 1914, in-8.

H. de Saint-Firmin, *François II de Montpezat, 1566-1590*, Paris, Picard, 1912, in-8.

Ch. de Coynart, *Le Chevalier de Folard*, Paris, Hachette, 1914, in-16.

Louis Madelin, *Danton* (*Figures du Passé*), Paris, Hachette, 1914, in-8.

P. Caron, *Rapports des agents du Ministère de l'Intérieur dans les départements* (*1793*), t. I, 1913, Paris, Impr. Nat., in-8.

J. de Dampierre, éd., *Mémoires de Barthélemy, 1768-1819*, Paris, Plon-Nourrit, 1914, in-8.

J. Rambaud, éd., *Mémoires du comte Roger de Damas*, t. II, *Vienne de 1806 à 1814*, Paris, Plon-Nourrit, 1914, in-8.

Cap^e von Colomb, *La guerre de partisans contre Napoléon, Carnet de campagne d'un officier prussien* (1813-14), trad. par le commandant Minart, Paris, Berger-Levrault, 1914, in-12.

Baron Fain, *Souvenirs de la campagne de France*, Paris, Perrin, 1914, in-16.

A. de Courson, éd., *Souvenirs d'un officier de gendarmerie sous la Restauration*, Paris, Plon, 1914, in-16.

J. Moulard, *Le Comte de Tournon*, Paris, Champion, 1914, in-8.

Ernest Daudet, *Journal du comte Rodolphe Apponyi*, Paris, Plon-Nourrit, 1914, in-8.

Les origines diplomatiques de la guerre de 1870-71, t. VII-VIII, Impr. Nat., 1913-1914, in-8.

L. de Montesquiou, *1870, Les causes politiques du désastre*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1914, in-16.

H. Dutrait-Crozon, *Gambetta et la Défense nationale*, Paris, Nouv. Libr. Nat., 1914, in-8.

G. Delahache, *L'Exode*, Paris, Hachette, 1914, in-16.

L. Lambeau, *Histoire des communes annexées à Paris en 1859, Grenelle*, Paris, Leroux 1914, in-8.

P. Feyel, *Histoire politique du XIXe siècle*, t. II, Paris, Bloud, 1914, in-8.

L. Reynaud, *Histoire générale de l'influence française en Allemagne*, Paris, Hachette, 1914, in-8.

H. Wickham Steed, *La monarchie des Habsbourg*, trad. par F. Roz, Paris, Colin, 1914, in-18.

A. Rambaud, *Histoire de la Russie depuis les origines jusqu'à nos jours*, complétée par E. Haumant, Paris, Hachette, 1914, in-16.

Harold Whitmore Williams, *Russia of the Russians*, Londres, Pitman, 1914, in-16.

Vicomte de la Jonquière, *Histoire de l'Empire ottoman depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1914, in-16.

P. Eliade, *La Roumanie au XIXe siècle*, t. II, *1828-34*, Paris, Hachette, 1914, in-16.

G. Hanotaux, *La guerre des Balkans et l'Europe, 1912-13*, Paris, Plon-Nourrit, 1914, in-16.

L. Cheinisse, *Les idées politiques des Physiocrates*, Paris, Rousseau, 1914, in-8.

G. Lefebvre, *Documents relatifs à l'histoire des subsistances à Bergues pendant la Révolution, 1788*, t. I, Rennes, Oberthur, 1914, in-8.

N. Karéiev, *Notes séparées sur l'histoire économique de la révolution française*. Première série, St-Pétersbourg, 1913 (en russe).

A. Rebillon, *Documents sur l'histoire économique de la Révolution française*, Rennes, Oberthur, 1913, in-8.

La statistique agricole de 1814 (Comité des Trav. hist. et scient.), Paris, Rieder, 1914, in-8.

E. Käding, *Beiträge zur preuss. Finanzpolitik in den Rheinlanden, 1815-1840*, Bonn, 1913, in-8.

J. Hayem, *Mémoires et documents pour servir à l'histoire du commerce et de l'industrie en France*, Paris, Hachette, 1913, in-8.

H. F. Secrétan, *La population et les mœurs*, Paris, Payot, 1914, in-18.

P. de Rousiers, *L'élite dans la société moderne*, Paris, Colin, 1914, in-18.

Kovalewsky, *La Russie sociale*, Paris, Giard, 1914, in-8.

J. G. Frazer, *La Tache de Psyché*, trad. par G. Roth, préf. de S. Reinach, Paris, Colin, 1914, in-18.

E. Daanson, *Mythes et Légendes*, Bruxelles, chez l'auteur, 1913, grand in-8.

Fedele Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia : Lombardia, Milano*, Firenze, 1913, in-8.

Documents sur l'histoire religieuse de la France, 1814-30, Paris, Rieder, I et II, 1913, in-8.

E. Faguet, *Mgr Dupanloup* (*Figures du Passé*), Paris, Hachette, 1914, in-8.

M. A. Palacios, *Abenmasarra y su Escuela*, Madrid, 1914, in-8.

J. Klein, *Der Gottesbegriff des Joh. Duns Scotus*, Paderborn, Schöning, 1913, in-8.

W. Dilthey, *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation* (*Gesammelte Schriften*, II), Leipzig et Berlin, Teubner, 1914, in-8.

A. Lefranc, *Grands Écrivains français de la Renaissance*, Paris, Champion, 1914, in-8.

G. Reynier, *Le Roman réaliste au XVIIe siècle*, Paris, Hachette, 1914, in-16.

Bergmann, *Die Satiren des Herrn Maschine*, Leipzig, Wiegandt, 1913, in-16.

M. Schinz. *Die Anfänge des französischen Positivismus*. I. *Erkenntnistheorie*, Trübner, Strasbourg, 1914, in-8.

W. Frost, *Naturphilosophie*, Ier Band, Leipzig, 1910, in-8.

Dr R. Cruchet, *Les Universités allemandes au XXe siècle*, Paris, Colin, 1914, in-18.

G. Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde* (Ann. du Musée Guimet), Paris, Geuthner, 1914, in-8.

Morin-Jean, *La verrerie en Gaule sous l'Empire romain*, préf. de E. Babelon, Paris, Laurens, 1914, in-8.

A. Fabre, *Pages d'art chrétien*, Paris, la Bonne Presse, 1914, in-8.

Langton Douglas, *Histoire de Sienne*, I et II, Paris, Laurens, 1914, in-8.

J. de Foville, *Pise et Lucques* (*Les Villes d'art célèbres*), Paris, Laurens, 1914, in-4.

PIER MAZZONI, *La leggenda della Croce nell' arte italiana*, Florence, Alfani et Venturi, 1914, in-8.

A. FORATTI, *I Caracci nella teoria e nella pratica*, S. Lapi, Città di Castello, 1913, in-16.

ANDRÉ FONTAINE, *Académiciens d'autrefois*, Paris, Laurens, 1914, in-8.

JACQUES ROBIQUET, *Gouthière*, Paris, Laurens, 1914, in-8.

S. ROCHEBLAVE, *Le goût en France*, Paris, Colin, 1914, in-18.

P. LAFOND, *Juan de Valdès Leal* (*Nouv. coll. artistique*), Paris, Sansot, 1914, in-8.

Le Gérant : PAUL CERF.

TABLES DU TOME VINGT-HUITIÈME

TABLE DES AUTEURS

(ARTICLES ET REVUES)

ADELPHE (Louis). — La formation et la diffusion de la politique de Spinoza : Questions et hypothèses fondées sur des documents nouveaux. 253
ALAZARD (Jean). — Sur quelques portraits de la Renaissance italienne . . . 127
BENOIT (François). — L'enseignement de l'histoire de l'art en France (L'Institut d'art de l'Université de Lille). 59
BRIÈRE (Gaston). — L'enseignement de l'Histoire de l'art en France (École du Louvre) 51
CHAPOT (Victor). — Les méthodes archéologiques 1
DAVILLÉ (Louis). — La comparaison et la méthode comparative, en particulier dans les études historiques, III 201
DELVAILLE (Jules). — L'abbé de Saint-Pierre, à propos d'un livre récent. . . 301
DEONNA (W.). — L'enseignement de l'Histoire de l'art en Suisse. 99
FIERENS-GEVAERT. — L'enseignement de l'Histoire de l'art en Belgique . . . 82
FOCILLON (Henri). — L'enseignement de l'Histoire de l'art en France (L'Histoire de l'art moderne à Lyon). 55
GEORGES-BERTHIER (A.). — L'Histoire des sciences en France, à propos de la suppression d'une chaire 230
GEORGIN (Ch.). — Alfred de Vigny, à propos de travaux récents. 322
HAUTECŒUR (Louis). — La peinture aux XVIIe et XVIIIe siècles, à propos d'un ouvrage récent 145
— L'Histoire de l'art dans l'enseignement secondaire 111
HOURTICQ (Louis). — La méthode en Histoire de l'art. 19
LOT-BORODINE (Myrrha). — Ovide et l'amour courtois, à propos d'un récent ouvrage 288
MAC COLL (D. S.). — L'enseignement de l'Histoire de l'art en Angleterre . . 71
PICAVET (Camille-Georges). — La Renaissance et la formation de l'art classique moderne d'après M. André Michel. 138
PICHON (Alfred). — Puvis de Chavannes, à propos d'un livre récent. 160
RÉAU (Louis). — Un théoricien de l'Histoire de l'art : Hans Tietze. 45

SCHMARSOW (Aug.). — L'enseignement de l'histoire de l'art en Allemagne. (trad. par P. Roques) 63
TIETZE (Hans). — L'enseignement de l'Histoire de l'art en Autriche (trad. par A. Robinet de Cléry) 77
VENTURI (A.). — L'enseignement de l'histoire de l'art en Italie (trad. par J. Alazard) 91
VIDALENC (Georges). — L'Histoire de l'art dans l'enseignement primaire supérieur 281

TABLE DES MATIÈRES

ARTICLES DE FOND

Comparaison (La) et la méthode comparative, en particulier dans les études historiques, III, par Louis Davillé. 201
Histoire de l'art. — Questions de méthode :
La méthode en Histoire de l'art, par Louis Hourticq 19
Les méthodes archéologiques, par Victor Chapot. 1
Un théoricien de l'Histoire de l'art : Hans Tietze, par Louis Réau. . . . 45
— Questions d'enseignement :
L'enseignement de l'Histoire de l'art en Allemagne, par Aug. Schmarsow. 36
En Angleterre, par D. S. Mac Coll. 71
En Autriche, par Hans Tietze 77
En Belgique, par Fierens-Gevaert. 82
En France, par Gaston Brière, Henri Focillon et François Benoist . . . 51
En Italie, par A. Venturi. 91
En Suisse, par A. Dernua 99
L'Histoire de l'art dans l'enseignement secondaire, par Louis Hautecœur. . . 145
L'Histoire de l'art dans l'enseignement primaire supérieur, par G. Vidalenc. . 281
Histoire des sciences (L') en France, à propos de la suppression d'une chaire, par A. Georges-Berthier 230
Politique de Spinoza (La formation et la diffusion de la) : Questions et hypothèses fondées sur des documents nouveaux, par Louis Adelphe 253

REVUES CRITIQUES

Ovide et l'amour courtois, à propos d'un récent ouvrage, par Myrrha Lot-Borodine 288
Peinture (La) aux XVIIe et XVIIIe siècles, à propos d'un ouvrage récent, par Louis Hautecœur. 145
Puvis de Chavannes, à propos d'un livre récent, par Alfred Pichon. 160
Renaissance (La) et la formation de l'art classique moderne, d'après M. André Michel, par Camille-Georges Picavet. 138
Renaissance italienne (Sur quelques portraits de la), par Jean Alazard. . . . 127
Saint-Pierre (L'abbé de), à propos d'un livre récent, par Jules Delvaille . . . 301
Vigny (Alfred de), à propos de travaux récents, par Ch. Georgin. 322

NOTES, QUESTIONS ET DISCUSSIONS

Amérique latine (Notes sur l') : Les institutions et les mœurs politiques en Argentine (Albert Girard). 350
Art de la fin du XVIIIe siècle (Notes sur l') (André Fribourg) 172
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (La) (René Jean). 168
« Bibliothèque de synthèse historique » (La). 337
Histoire ancienne (Deux grandes œuvres d') (Victor Chapot) 344
Histoire de l'architecture et de la sculpture (Deux contributions importantes pour l') (Victor Chapot et Louis Réau) 169
Histoire des études historiques au XIXe siècle (Une) (Louis Halphen) 342
Instrument de travail (Un nouvel) : Lexique de géographie ancienne (Louis Villat) 347
Nouvelles et publications diverses . . . . . 176 et 352

BIBLIOGRAPHIE

BULLETIN CRITIQUE

Histoire générale (Antiquité et Moyen âge) :

Bissing (Fr. von), *Die Kultur des alten Ægyptens* (P. Masson-Oursel) . . 362
Jéquier (G.), *Histoire de la civilisation égyptienne* (P. M.-O.). 361
Jeudwine (J.-W.), *The first twelve Centuries of british Story* (L. Halphen). 362
Mesnage (le P. J.), *Romanisation de l'Afrique : Tunisie, Algérie, Maroc* (V. Chapot). 362
Olschki (L.), *Paris nach den altfranzösischen nationalen Epen* (J. Morize) . . 363

Histoire des institutions :

Allard (P.). *Les origines du servage en France* (G. Bourgin). 364
Artonne (A.), *Le mouvement de 1314 et les chartes provinciales de 1315* (G. B). 364
Canal (S.), *Les origines de l'intendance de Bretagne* (R. Girard) 366
Croquez (A.), *La Flandre wallonne et les pays de l'intendance de Lille sous Louis XIV* (L. Villat). 367
Huisman (G.), *La juridiction de la municipalité parisienne de saint Louis à Charles VII* (G. B.). 364
Kropotkine (P.), *La science moderne et l'anarchie* (G. B.) 370
Le Lay (F.), *Histoire de la ville et communauté de Pontivy au XVIIIe siècle* (R. G.). 369
Stubbs (W.), *Histoire constitutionnelle de l'Angleterre*, éd. française (L. Halphen). 365

Histoire religieuse :

Alphandéry (P.), *Notes sur le Messianisme médiéval latin (XIe-XIIe siècles)* (E. Bréhier). 374
Bayet (A.), *La casuistique chrétienne contemporaine* (G. Weill). 378
Bontoux, *Louis Veuillot et les mauvais maîtres de son temps* (G. W.) . . . 378

Brown (Louise F.), *The political activities of the Baptists and Fifth Monarchy men in England during the interregnum* (D. Pasquet) 376
Cahen (L.), *Les querelles religieuses et parlementaires sous Louis XV* (Louis Villat). 377
David (A.), *Le Modernisme bouddhiste et le Bouddhisme du Bouddha* (H. Delacroix) 373
C. Eubel, *Hierarchia catholica medii ævi* (L. Halphen) 375
Giles (H.), *Religions of ancient China* (P. Masson-Oursel) 370
Hallays (A.), *Le Couvent des Carmes* (G. W.) 378
Hardy (Ed.), *Indische Religionsgeschichte* (P. M.) 371
Hébert (M.), *Jeanne d'Arc a-t-elle abjuré?* (G. W.). 376
Humphrey (E.-F.), *Politics and religion in the days of Augustine* (R. Massigli) 374
Joly (H.), *La Compagnie de Saint-Sulpice* (G. W.) 378
Pischel (R.), *Leben und Lehre des Bouddha* (P. M.-O.) 378
Rastoul, *Histoire de la Démocratie catholique en France* (G. W.) 370
Revue Lacordaire (G. W.). 377
Schomerus (H.-W.), *Der Çaiva Siddhânta* (P. M.-O.). 371
Sohm (W.), *Die Schule Johann Sturms und die Kirche Strassburgs* (R. Doucet). 375
Thomas (M.), *Christianisme et Bouddhisme* (P. M.-O.) 372

Histoire littéraire :

Chinard (G.), *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècles* (P. Van Tieghem). 384
Delafarge (D.), *La vie et l'œuvre de Palissot (1730-1814). — L'affaire de l'Abbé Morellet en 1760* (G. Ascoli) 383
Erman (Ad.), *Die Hieroglyphen* (P. Masson-Oursel) 379
Fuchs (Max.), *Lexique du « Journal des Goncourt »* (G. A.). 388
— *Théodore de Banville* (G. A.) 387
Heubi (M.), *François Ier et le mouvement intellectuel en France* (R. Doucet). . 383
Ladoué (P.), *Un précurseur du Romantisme : Millevoye (1782-1816)* (P. V. T.) 386
Laigle (Mathilde), *Le livre des Trois vertus de Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire* (G. Huisman) 382
Lot-Borodine (Myrrha), *Le roman idyllique au Moyen Age* (G. H.) 381
Maréchal (Chr.), *La jeunesse de La Mennais* (P. V. T.) 386
Wilmotte (M.), *La culture française en Belgique* (G. W.) 388
Winternitz (M.), *Geschichte der indischen Litteratur* (P. M.-O.) 379

Histoire de l'art :

Aman-Jean, *Velasquez* (J. Alazard). 197
Bautier (P.), *Juste Suttermans, peintre des Médicis* (J. A.) 194
Beets (N.), *Lucas de Leyde* (L. Febvre). 194
Caro-Delvaille (H.), *Titien* (J. A.) 191
Cloquet (L.), *Les Artistes wallons* (L. F.) 193
Deonna (W.), *L'expression des sentiments dans l'art grec : les facteurs expressifs* (V. Chapot). 183
Dieulafoy (M.), *Ars Una, Species Mille : Espagne et Portugal* (J. A.) . . . 197
Escholier (R.), *Daumier* (H. B.). 189
Forest (A.), *Pierre-Paul Prudhon, peintre français (1758-1823)* (H. B.). . . 189
Fougerat (E.), *Holbein* (J. A. Pasquet). 195

Fougères (G.), *Athènes* (V. Chapot). 182
Humbert (A.), *La sculpture sous les Ducs de Bourgogne (1361-1483)* (L. F.). . . 186
Lafenestre (G.), *Saint François d'Assise et Savonarole, inspirateurs de l'art italien* (R. Doucet). 189
Lafond (P.), *Roger van der Weyden* (L. F.) 194
Lavedan (P.), *Léonard Limosin et les Émailleurs français* (G. Huisman). . . . 187
Leroux (G.), *Lagynos, Recherches sur la céramique et l'art ornemental hellénistique* (V. C.) 185
Letalle (A.), *Les fresques du Campo Santo de Pise* (J. A.). 191
Pichon (A.), *Fra Angelico* (L. F.) 190
Pillion (L.), *Les sculpteurs français du XIIIe siècle* (L. F.) 186
Plan (P.-P.), *Jacques Callot, maître graveur* (L. F.) 189
Pottet (E.), *La Sainte Chapelle de Paris* (R. D.) 186
Reinach (S.), *Répertoire des reliefs grecs et romains* (V. C.) 184
Rooses (M.), *Ars una, Species Mille : Flandre* (J. A.) 197
Roux (A.), *Le château d'Anet*[1] (R. D.). 188
Rudder (A. de), *Pieter de Hooch* (L. Hautecœur) 195
Schneider (R.), *Pérouse* (J. A.) 191
Soulier (G.), *Le Tintoret* (R. D.). 192

1. Erratum : *Anet* et non *Auch*.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART.

D
1
R4
t.28

Revue de synthèse historique

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY